

القاهرة

أدب • فكر • فن



صبية الحى • للفنان نبيل عنان • الوطن المحتل





بلادی بلادی • للفنان الراحل سعيد العدوي



رئيس مجلس الإدارة .

د. سمير سرهان

رئيس التحرير

عبد الرحمن فهمي

ناشر ورئيس التحرير

د. أحمد عثمان

مدير التحرير

تحسين عبد الحى

(المدير الفني)

محمود الهندي

مكتبة التحرير

شمس الدين موسى

عمر نجم

مجلس التحرير

د. أميمة كامل

د. عبد الغفار مكاوي

د. عبد القادر محمود

د. ماري تريم عبد المسيح

د. ماهر شفيق فريد

د. محمود فهمي حجازي

د. نهاده صليحة

هاني الحلواني

د. هيام أبو الحسن

مدير الإدارة

عبد البديع قمحواي

● **الأسعار** ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال -
سوريا ٣٥٠ ق. ص - لبنان ٤٠٠ ق. ل - الأردن
٤٠٠ ق. ل - الكويت ٥٠ ق. س - العراق ١١٠٠
ق. ل - ليبيا ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتا -
تونس ٦٥٠ مليم - الخليج ٦٠٠ ق. ل

● **الإشتراكات** ●

قيمة الاشتراك السنوي ٥٦ عملة في جمهورية
مصر العربية ثلاثة عشر جنيه مصري بالعرب
المصري . وفي بلاد النصارى اليورو العربي
والايطالي والفرنسي والبريطاني ثلاثون دولاراً أو ما
يعادلها باليورو الجوى . وفي مختلف أنحاء
العالم ثمانية وعشرون دولاراً باليورو الجوى .
والقيمة تزيد طبعاً بقسم الاشتراكات
بالجملة لصحيفة العمالة للعالم . ج . خ نقداً
أو بوسائل مرموقة . أو بيش مصري أو اليورو
لصحيفة العمالة للعالم . كورنيليا البيل
القاهرة وتضاف رسوم البريد المسمي على
الأسعار الموضحة .

● **أدب** ●

□ دراسات

- ١٢ (الادب السكتوري) د. أحمد حسان .
٣٤ (روبرت فالسوسيرى الجنسية للانى القليم) د. أحمد كامل عبد الرحيم

□ إبداع

- ٧ (الحصار قصة) ضياء الشراوى .
١٤ (في دهشة غربتها قصة) جمال القصاص .
١٥ (قال النواص) .
١٥ (طير قصة) محمود نسيم .
١٥ (نفس ضعيفة قصة) عبد الله السيد شرف .
١٨ (أحطس أو الجليل قصة من الادب الأقال) .
٢٦ (جerman هـ . ترجمة لؤاد كامل . رواية) برويا أحمد حسن الدين .
٢٦ (سيرة الشيخ نور الدين)

● **فنون** ●

- ٢٩ (فن التصوير السينمائي) ترمه حسن حنين شكرى .
٣٦ (حكاية السيد ميم) وليد ميم .
٣٨ (حول فيلم السناء) لفاضل الأسود .

● **فكر** ●

- ٤ (إسلامية الدولة ومدنيتها) د. محمد صايرة .
٢٠ (التحديث والسياسة) تحسين عبد الحى .
٣٢ (جانت ترجمة أريو للقرآن) د. عبد القادر محمود .

● **تحقيقات ولقاءات** ●

- ١٠ (بعداً من السياسة مع جمال حسن على) عبد الرحمن فهمي .

● **الحوار** ●

- ١٦ (إلقاء الدولة ٢) د. عبد الغفار مكاوي .

● **كتب** ●

- ٤٠ (كيف كتب دوستوفسكى الجريمة والعقاب) خليل كلفت .

● **أبواب** ●

- ٥ (رواية) .
٩ (ألسنة الشعراء) أحمد الحوى .
٢٢ (حكايات القاهرة) عبد الحميد شمس .
٣١ (قضية للمناقشة) .
٣٥ (تيش الشباب) عمر نجم .
٤٣ (الحياة الثقافية في أسبوع) حلمي سالم .
٤٦ (مصرات) .
٤٦ (حوار مع القارىء)

● **لوحات فنية** ●

- ٢ (بلاي بلاي) للفنان الراحل سعيد العلوى .
٢٤ (لوحة) للفنان على رزق الله هدية .

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان حسن سليمان

إسلامية الدولة ومدنييتها

د. محمد عمارة



من أسوأ أعظم ما تصاب به الأمم في التقليد... فاتهاز المزهوم - وخاصة إذا كانت المزهمة نفسية - ببدلته إلى

وحالة القردة، تجاه المتصيرين ١٢.

وعندما هيئت الغزوة الاستعمارية الحديثة على وطن الأمة العربية كانت صورة الموروث العربي الإسلامي مثقلة بالبدع والخرافات والجمود الناتج عن إغلاق باب الاجتهاد... فاجأت فكرة التفرغ - لفكرة الحضارة الغربية المتصورة - إلى بلدان في ركب هذه الغزوة الاستعمارية تتعامل مع موروثها الوطني والقيومي والديني بعمليات المسخ والتشويه والتشويه، مستهدفة احتلال العقل العربي، كمن تضمنت تحولاً إلى دهاش للحضارة المركز - للغرب الأوربي - تأييد وتأييد التأييد الاقتصادية والعسكرية حتى جعله جيوش الغزو وقوات الاحتلال...

وعلى حين كانت مؤسساتنا الفكرية التقليدية متكيفة على ذاتها، المبككة بفكرية الحفيدة الملوكية العثمانية... فإن النخبة (التي تطلعت بتجاه الغرب قد أدارت ظهرها للموروث الفكري والحضاري، وذهبت تتلصص والتصديق على النمط الغربي، وتزعم أنه السبيل إلى التقدم والبهجة والتحرير...

ولقد كان من آثار «مرض التقليد» هذا أن غفلت هذه النخبة الضاربة عن نماذج الأمم في أبحاث التطور وطابع الموروث... فلما علموا أن اللاهوت الكنسي قد تحول في أوروبا المصور الوسطى إلى «كهانة» وسلطة دينية - وحكم بالحق الإلهي -، حسبوا أن كل دين هو كذلك، وألغوا هذه الوضعية بدنيين الإسلام ١٣... ولما علموا أن العلمانية - بما تمتع من فصل الدين عن الدولة - قد كانت الحل التقدمي الذي أخرج أوروبا من عصرها المظلم - حسبوا أن هذا هو ذات طريق النهضة في وطن المروبة وعالم الإسلام ١٤.

لقد حسبوا الإسلام مسيحية تدم ما لتعبر القصر وما له... واستناروا مشكلة أوربية كمن يستعروا لها حلول الأوربيين ١٥.

وإذا كنا نؤمن بصدق وصلابة الحقائق التي تنفي الشبه بين تطورنا وواقعنا وديننا وبين ما يقابلها في المسيرة التطورية للحضارة الغربية - بصدده هذه القضية - فلنا نعلم أن قلة قليلة قد شلت من الجحري الدمار لفكر الأمة زعمت قيام التشابه، في الحقيقة، بيننا وبين الحضارة الغربية المسيحية، وجادلت في حقيقة أن الإسلام «دين» و«دولة»، وقالت إنه، هو الآخر، مجرد رسالة روحية، لا شأن لها بالدولة والسياسة والسلطان ١٦... ولذلك وجب علينا الرفاء بما كشف الشبهات عن حقيقة موقف الإسلام في هذا الموضوع...

لقد وابتكر هذه الدعوى المرحوم الشيخ عبد الرازق (١٣٠٥ - ١٣٨٦ م) ١٧... في كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، فقال: «إن عمداً، صل الله عليه وسلم، ما كان إلا رسولاً لدعوة دينية خالصة للدين، لا تشوبها نزعة ملك ولا حكومة، وأنه، صل الله عليه وسلم، لم يقع بتأسيس ملكة، بالحق الذي يفهم سياسة من هذه الكلمة ومرادهاها. ما كان إلا رسولاً كإخوانه الخلفاء من الرسل، وما كان ملكاً ولا مؤسس دولة، ولا داعياً إلى ملك» ١٨.

ولقد تباينت، في هذه الدعوى، جماعة من الدين غلبت على قائلاتهم وفكرية التشريب... وكانت «حججهم» الأولى في هذه الدعوى هي خلو القرآن الكريم من الحديث عن عهد، صل الله عليه وسلم، كرجل دولة، فقالوا: «إن القرآن الكريم لم يجعل النبي العربي غيباً بين عهد الله، عليه الصلاة والسلام، ملكاً أو رئيس دولة، وظل ينهض بالحق الرسول... ولينبئ حقنا بأي حال من الأحوال أن نلتزم بغير ما جاهد به القرآن الكريم، ونستبدله بغيره.

لم يكن نبي الإسلام في أي وقت من الأوقات ملكاً أو رئيس دولة، وإنما ظل دائماً النبي الرسول» ١٩.

ونحن إذا شئنا كشف الشبهات التي تلتقيها هذه الدعوى على حقيقة موقف الإسلام، وجب علينا أن نعلم أن كل تيارات الفكر الإسلامي الشبه وأعلام علمائها همصون على «الدولة» ليست «وكتنا» ولا «أملا» من أركان «الدين» وأصول... فهذه الأركان والأصول قد جعلها حديث الرسول، لا الذي يقول: «بني الإسلام على خمس: شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله. وإقام الصلاة. وإيتاء الزكاة. وصوم رمضان وحج البيت من استطاع إليه سبيلاً» ٢٠.

«والدولة» - والإمامة - والخلافة - كما يقول ابن تيمية (٦٦١ - ٧٢٨ م) ٢١ - ليست ركناً من أركان «الإيمان» الستة - وهي: الإيمان بالله، والملائكة، والكتب، والرسل، واليوم الآخر - والعقد -... ولا ركناً من أركان «الإيمان» - التي يجمعها: أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك ٢٢.

وبل يطم أحد من هؤلاء الأعلام أن الرسل القرآن قد فصل للدولة الإسلامية نظاماً، ولا أن الله قد أوجب على رسوله في القرآن، إقامة «الدولة» كما أوجب إقامة أركان الإسلام وفرضات الدين وأصول الاعتقاد... ف«الدين» وضع على «الدولة» في الرسالة الخاتمة. قد اكتسبت أركانها ومقائده وأصوله وشرعته في القرآن الكريم، الذي لم تشمل آياته على نظام للحكم ولا تنظيم للدولة ولا تفصيل للحكومة التي يزيكها كمن تنسج جميع الإسلام...

والواقع، فليس بين أهل الإسلام من يعتقد أن هذا «السكوت» الرأى عن تفصيل شأن «الدولة» ونظام الحكم السياسي راجع إلى السهو أو القصور أو التقصير... بل إنها وتزعم سبحانه... لكن الذي يفرضه المسلمون هو أن القرآن «ذلك الكتاب الذي لا يرد فيه» لا كان كتاب الرسالة الخاتمة، فإنه قد وقف عند البهيم والمقاصد والغايات والفلسفات في كل ما يتصل بالأمور التي هي محل وموضوع للتشريع والتطور، الذي هو قانون طبيعي ومستمع من سنن الله في الكون الذي أبدعه وبرعاه... ومن هذه الأمور: أقامة «الدولة» وقاية الأمة وسياسة المجتمعات...

فكون «الدولة» ليست ركناً من أركان «الدين» لا يعني تجاه الشبهات العلاقة بينها، كما تحسب ما يفهم «العلمانية»... لا لما قدمنا من السبب الذي أخرجها من نطاق الثوابت الدينية فقط، وإنما لأسباب أخرى تشهد بوجود العلاقة بين «الدين» و«الدولة»، على النحو الذي تميز في الإسلام ونحوه...

● فالقرآن الكريم، الذي لم يفرض على المسلمين إقامة «الدولة» - كواجب ديني - قد فرض عليهم من



الانتهار بأدب الغرب وقته وفلسفته ليس شيئاً جديداً، ولعلنا - مع التجاوز - إنه بدأ مع بعثات محمد علي في أوائل القرن التاسع عشر. ولم يكن ضارباً منذ بدأ حتى مائة الحرب العالمية الثانية في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، بل إنه كان مفيداً، والفضة التي يبعثها أدبنا الحديث مدينة إلى هذا الانتهاز بصورة أو أخرى، سواء في أعمال المستشرقين وناهضهم، أو في ظهور أدب المقلات ثم أدب المسرح ثم الرواية بألوانها المتعددة، أو ما دخل على الشعر من تجديد في الموضوع وفي الشكل. ولما اتصل بالأنباء فلأننا مدبتون لهذا الانتهاز بمفهوم القومية العربية وبمفهوم مصر للمصريين على السواء. ولكن قرأنا ونصف قرن من الانتهاز بكل ما يصدر من أدب وإن فكر قد رسب في أعماق أجيالنا الجديدة نوعاً من الخنجر السحري بكل ما ليس بمصري، وحتى لا نظم القنالة لأبد أن نقرأ أن هذا الخنجر السحري قد تسلسل إلى كل مناحي نشاطنا؛ وبكفي - نتأكد من صدق ما أقول - أن تأمل صورة في الصحف لواحده من كبار مهندسين أو أجيالنا عندما يقابل غلظاً ما جامعا من شركة أجنبية تسهم معنا في مشروع من مشروعاتنا الهندسية أو الطبية... ترحب بضماد لم يجهته أبشاشيان أو باستير، وبإصاصة عريضة كأنها تسالة ميسومة في با خواجية... ١٢٠ وعلاوة للأنواء بالسان لئلا نكف عن أننا نحسن الرقعة الإنجليزية أو الفرنسية... وقد يكون هذا الخلق مجرد سبائك أو عرض أو طيب عارس هام في بلدنا المشككة إذن ليست قاصرة على الأدب والأدباء، ولكنها أشد خطورة في مجال الفن والفكر والأدب منها في مجالات الهندسة أو الطب، فبالسبائك الأجنبي يأتي ويرحل، ولكن سبائك الأدب والفن لا يأتي ولا يرحل، هو لا يأتي لأننا نكتفي بقرائه أو بترجمته، وهو لا يرحل لأننا لا نعرفه، وبميشش ويفرخ في أدمغة ناشتنا لا ينطفي بانهاته الفرامدة أو الفرة، لا يدخل في نسيجتنا اللطيفة، وبميشش ويفرخ في أدمغة ناشتنا كأنها هو كسكير أو دويستوفسكي، ويصبح ما كتبه في النقد - وهو هراء مبتذل - أو ما أبدعه في الفن - وهو هراء مهرج - قيمة تضيئ أني أن غشيت، وقولاً ماأورد أعجب أن يستشهد به ويسار على منواله. وما هكذا يكون الأمر في بلد، أو في البعث الفنية في العالم. لا نكاد نتهى من جيل أئمه انتهاره بهذا السبائك حتى يبدأ جيل جديد ينهر بسبائك آخر. أذكر في هذا الصدد أني التفت منذ سنتين أو ثلاث بسماعة إنجليزية في الخمسين من عمره جده متنبلاً للتدريس في إحدى جامعاتنا، فلما سألته عن البيوت، رفع حاجبه في دهشة مستغربة في الإنجليز، وقال «البيوت»... أمازنته يتعنون به...؟ وأذكر أيضاً أنني التفت في السبعينيات مع جمع من كبار مفتحيها، بتكليف من وزارة الثقافة، بمدير مسرح كبير في ألمانيا الشرقية، وكان يرثي (موضة) في تلك الدقائق، فتحدث أديباً عن عهده لظهورها للضيق الهام جداً أننا - معشر المصريين - مفقودون، وانقضت صفات وهو يدور بين يميني المتعددين كأنه لا يفهم ما يقال، وأخيراً سألني - وكنت بجواره - «من هو بريخت هذا الذي يتحدثون عنه؟» فقلت له «بريخت» لا أعرفه...؟ صاحب المثنية الصلصلة والهم شجاعة وخاترة الطباخير القوزاكية... فقلعت حاجبه ليلذكر ثم بسطها ليقول «تفضل بريخت بريخت...؟» قلت نعم... عليك أن تعرف ياخواجية...؟ برتولت بريخت...؟ فقال «غريبة...! أيا البرتولت بريخت هذه الأهمية عندكم...؟ لقد كان هذا حدثنا مرتبطاً بكلامه النازي ونحواته منذ عشرين سنة...»

لا أريد بهذه التذكيرات أن أقفل من شأن ت.س. إليوت ولا من شأن برتولت بريخت، فهذا أمر لا ينبغي ولست متخصصاً فيه، ولكنني أود أن أتنبه إلى أن هذا الانتهاز قد أثر تأثيراً سلبياً على شعورنا بالانتماء... فكل ما يجتهد - تلقائياً - من الخارج عظيم وإنسان ومعتبر، وكل منتهجه نحن تائه وهيندول ومتخلف، وإذا تفوق واحد منا في عمل من أعماله فلا بد أنه قد سرقه من أجنبي، فتوفيق الحكيم سرق حماره عن يدهي خيخيز، وخيخيز عطفه سرق ثلاثيه عن لا أكثر من الخواجيات، حتى أحمد شوقي سرق أشعاره من أوسكار وايلد كما نقرأ منذ أسابيع في القاهرة.

وبعد، فهل انتصر ضرب الانتهاز على أدب الغرب وثقافته...؟ كلا... فقد امتد إلى كل ما هو غير مصري حتى ولو كان من أمة لا نعرف كيف تفك الخط... ولكن هذا حديثاً آخر ●

والقاهرة:

الواجبات الدينية ما يستحيل عليهم القيام به والوفاء بحقوقه إذا هم لم يقيموا دولة الإسلام... فهناك من قرائن الإسلام وواجباته الدينية، حدود لا بد لقيامها وقيامها من الدولة، و الدولة، و السلطة العامة، و السلطان... وذلك مثل: جمع الزكاة من مصادرها، ووضعها في مصادرها... ومثل: القضاء، وما يلزم له من تعيين للشهود، وتنظيم للنقض... ومثل: رعاية المصالح الإسلامية، على النحو الذي يجلب النفع ويمنع الضرر والضرر... ومثل: تنظيم فريضة الشورى الإسلامية في أمر المسلمين... ومثل: القيام بفريضة العلم... ومثل: وضع الآية القرآنية التي توجب على المسلمين طاعة أولي الأمر، منهم في التطبيق، وذلك لأن القرآن الكريم قد توجه إلى ولاية الأمر، أهل الدولة، و السلطة، و السلطان، و قابض عليهم أدهم الأمانات - أمانات الولاية والسلطة العامة - إلى المحكومين (إن الله يامرهم أن يؤدوا الأمانات إلى أهلها يحكمون بين الناس أن يحكموا بالعدل، إن الله ناهيهم عما فعلوا، إن الله كان سميعاً بصيراً... ٢٣) ... ثم توجه، في الآية التي تلت هذه الآية، إلى الرعية والأمة فوجب عليها طاعة أولي الأمر الذين يهتدون بآداه هذه الأمانات يأبى الذين آمنوا الحيوا الله والحيوا الرسول وأولى الأمر منكم فإن تنازعتم في شئ، فرددوا إلى الله والرسول إن كنتم تنزعمون بالله واليوم الآخر، ذلك خير وأحسن تأتياً... ٢٤) ... فوجود دولة لا لأمور، يجب عليهم أداء الأمانات إلى المحكومين... ووجود رعية يجب عليها طاعة دولة الأمر هؤلاء، هي لفرض دينية لا سبيل إلى الوفاء بها إلا طاعتهم، الدولة، و من عالم الإسلام والمسلمين... وهذه الدولة، ليست مطلقة دولة، من حيث النجى الذي تلزمه والشرع الذي تحكمه، وإنها هي، الدولة الإسلامية، لأنها هي وحدها الكفالة لإقامة الواجبات الشرعية الإسلامية التي لا تقسم ولا تقسم إلا بهذه الأداة... وهكذا نجد أن الدولة، و رغم أنها ليست فريضة قرآنية ولا ركناً من أركان الدين، إلا أنه لا سبيل، في حال غيابها، إلى الوفاء بكل الفرائض القرآنية الاجتماعية، الواجبات الإسلامية الكفائية، التي يقع الإثم بتفريطها على الأمة جمعاً، والتي كانت، لذلك، أكثر من عروض الأمانات... فوجود الدولة، إسلامياً، راجع إلى أنها ما لا سبيل إلى أداء الواجبات الدينية إلا به... ومن هنا تأل علاتها، وعلاقتها بالسياسة، و الدين، في جميع الإسلام... إنها واجب مدني، اقتضاؤه وبتنظيمه الواجب الدين، الذي فرضه الله على المؤمنين بالاسلام.

● ويؤيد هذه الحقيقة الإسلامية جلاء ووضوحاً، اتفاق المسلمين - باستثناء أي بكر الأصم من المقلات - والنجيدات - أتباع نجد بن عبد الحفي [٣٦-٣٦] ٦٩ هـ - ٦٩٨ م [٢٧٩ هـ - ٨٩٢ م] - سن الخواج - اتفقهم على «ضرورة الدولة ووجوبها»، ورشعاً أو عقلاً أو لأصنافين... لأن «الناس يتفكرون فيها بينهم، بالشره والحرص المركب في

إسلامهم ، فلذلك احتاجوا إلى الحكم^(١) . . . ولأن الإنسان مطيع على الافتقار إلى جسمه ، واستناته صفة لازمة لطبيعته ، وحقيقة قائمة في جوهره^(٢) . . . ولأن صلاح الدنيا معبر من وجوب^(٣) .
أولها : ما يتنظم به أمور مجتمعاتها . .
والثاني : ما يصلح به حال كل واحد من أهلها^(٤) . . .

وعم اتفاق علماء الإسلام على « ضرورة » الدولة ود « وجوبها » ، فإنهم قد انتقوا « خلا الشبهة الإسلامية » على أيها من « الفروع » ، وليست من أصول العقائد ولا من أركان الدين^(٥) . . . فهي واجب ملل اقتضاه ويفضيه الواجب الديني ، المشتغل على تحقيق الخير للإنسان في هذه الحياة . .

فهي ليست ركناً أساسياً . . . ولها هي « واجب ملل » ، و « ضرورة ملنية » ، لكن ليس بلغي الذي يقطع صلاتها وعلاقتها بالواجبات والقرائن الدينية ، على النحو الذي يقول به العلمانيون ، لأن قيام الكثير من الواجبات والدينية « ترتفع على تحقق هذا الواجب والملتزم » . . . و « المدنية » هنا ، تعني انتفاء « الكهانة » و « الثيوقراطية » في الإسلام ، Theocracy عن طبيعة الدولة « والسياسة في الإسلام » ، ولا تعني العلمانية التي تفصل « الدولة » عن « الدين » :

● ونحن إذا تأملنا موقف أبي بكر الصديق من قتال القبائل التي بقيت على إسلامها ، بعد وفاة الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، لكنها امتنعت عن تسليم زكاة أموالها إليه ، كخليفة للدولة الإسلامية . . . إذا تأملنا هذا الموقف وجدناه نموذجاً جيد للتصير والبرهنة على طبيعة العلاقة بين « الدين » و « الدولة » في نهج الإسلام . .

فالذي رفضته هذه القبائل وارتدت عنه ما يكن « دين » الإسلام . . . لأنهم ظلوا قائمين على الإيمان ، وبالتوحيد ، الدين في الوجودية ، وصل « النبوة »

لمحمد ، صلى الله عليه وسلم ، يصومون ، ويصلون ، ويحجون . . . بل لقد ميز مالك بن نويرة [١٢ هـ - ١٣٤ م] وأصحابه الزكاة عن أموالهم ، لكنهم امتنعوا عن إعطائها للدولة « الجديدة » ، دولة الخلافة ، التي قامت عقب وفاة الرسول ، صلى الله عليه وسلم . . . وذكروا ، في هذا الموقف ، « مرتين عن وحدة الدولة » والتوحيد القوي » ، رغم إيمانهم بالتوحيد الديني ، « الذي جاء به الإسلام » . . .

لكن ، أبابكر الصديق ، بعقريته السياسية التاريخية ، لم يقبل منطق عمر بن الخطاب ، الذي سأل ، متحزباً : كيف تقالهم وهم يشهدون أن لا إله إلا الله ؟! . . . وفي السنة التالية أن من شهد بها فقد عصم ماله ودمه ؟! . . . لم يقبل أبو بكر هذا المنطق ، الذي وقف عند « السفين » ، ولم يصر علاقته به « الدولة » ، فضع تسليمه لإيمانهم « المرتدين » - « بالإسلام » الدين ، « رغم ارتدادهم عن وحدة الدولة » الإسلامية ، أبصر الصديق علاقة « الدين » و « الدولة » ، ورأى « وحدة الدولة » حقاً يقتضيه « التوحيد في الدين » . . .

فوجود « دولة الخلافة » ، يرمثه - وهي ضرورة ملنية وواجب سياسي - كان السبيل لتنظيم « الزكاة » ، التي هي واجب ديني ، وركن من أركان الإسلام الدين . . . وهذا هو المنطق الحقيقي والعريق لمبادرة أبي بكر ، التي حسمت الجوار الذي دار حول مشروعية قتال هؤلاء المرتدين عن وحدة الدولة الإسلامية : إن « الزكاة » هي حق لا إله إلا الله ؟! . . . والله لا ممنوع عقلاً كانوا يؤدونه لرسول الله لثقلته عليه . . . وبهذا المنطق ، الذي ربط به أبو بكر بين « الدين » و « الدولة » ، شرح الله صدر عمر بن الخطاب رأي الصديق في هذا الموضوع الحظير . . .

بل لعلنا لا نخالي إذا قلنا : إن وجود « دولة الخلافة » - التي حاسها الصحابة ودمعوها بقشامهم

للمرتدين - رغم طابعها المللي ، وانتفاء وصف « الواجب الديني » ، والقرينة الدينية ، والدولة الدينية » بها - إن وجودها كان السبيل لما هو أكثر من إقامة « فريضة الزكاة الدينية » ، كركن من أركان الدين . . . إذ أنها كانت السبيل لإقامة الإسلام كله كدين . . . فالدولة « هي التي نشرت الإسلام خارج شبه الجزيرة » ، بعد أن أعادت رفع أعلامه التي طواها العرب المرتدون . . . ولولاها لتهدت الإسلام خطار أن يصبح مجرد نحلة من النحل التي عرفها التاريخ ، أو ديانة يقف شرف اثنين بها عند نكته من الناس . . . لقد كانت هذه « الدولة » هي الآلة التي تحقق بها وعد له سبحانه في قرآنه الكريم : « إن نحن نزلنا الذكر وإنالته لحافظون^(٦) » . . .

إن « التشيع » - كملذهب - لم يبلغ في المنطق والانساق والتماكب مبلغ « الاعتزال » . . . ومقبورية [الثب بن سعد [٩٤ - ١٧٥ هـ - ٧١٣ - ٧٩١ م] وعند بن جرير الطبري [٢٢٤ - ٣١٠ هـ - ٨٣٩ - ٩٢٣ م] في الفقه لا نقل - إن لم تزد - عن مقبرية مالك بن أنس [٩٣ - ١٧٩ هـ - ٧١٢ - ٧٩٥ م] وعند بن إدريس الشافعي [١٥٠ - ٢٠٤ هـ - ٧٦٧ - ٨٢٠ م] . . . لكن وجود « الجماعة المنظمة » هو الذي ضمن البقاء للمذهب التشيع ، ولقنه مالك والشافعي ، على حين ذاب الاعتزال ، وأندثر إبداع الثب والشافعي كنفهاده . . . وهذا برهان على أهمية « النظام والتنظيم » بالنسبة لبقاء وانتشار الدعوات . . . وبرهان على مكان « الدولة » - رغم طابعها المللي - من الإسلام كدين . . . فتميز طبيعتها عن طبيعة الدين ، وإن برأها من « الكهانة والثيوقراطية » ، إلا أنه لا ينقطع الصلات بينها وبين الدين ، على النحو الذي يقول به العلمانيون ، فهي واجبة ، بنظر الإسلام ، وضرورة شرعية سياسية ، لأن في تخلفها - رغم كونها من « الفروع » - تخلف كثير من « الأصول » والواجبات التي لرضا الدين ! ●

- (١) على عبد الرزاق : الإسلام وأصول الحكم] ص ١٥٤ . طبعة بيروت سنة ١٩٧٧ م .
- (٢) . محمد أحمد خديف الله [النص والاجتهاد والحكم في الإسلام] - دراسة - مجلة [المرئ] الكويتية - عدد ٣٠٧ رمضان سنة ١٤٠٤ هـ / يونيو سنة ١٩٨٤ م ص ٤٣ .
- (٣) رواء البخاري ومسلم والترمذي والنسائي وابن حنبل .
- (٤) ابن تيمية [منهاج السنة النبوية] ج ١ ص ٧٠ - ٧٢ طبعة القاهرة سنة ١٩٦٢ م .
- (٥) : لتساء : ٥٨ .
- (٦) : لتساء : ٥٩ .
- (٧) الجناح [رسائل الجناح] ج ١ ص ١٦١ . تحقيق الأستاذ عبد السلام عارون . طبعة القاهرة سنة ١٩٩٤ م .
- (٨) : للاردني [أدب الدنيا والدين] ص ١٣٢ . تحقيق مصطفى السقا . طبعة القاهرة سنة ١٩٧٣ م .
- (٩) : المصدر السابق . ص ١٤٤ .
- (١٠) انظر الفران [الاقتصاد في الإسلام] ص ١٣٤ . طبعة صحيح - القاهرة - بدون تاريخ . و [فصل الفقرة بين الإسلام والزكاة] ص ١٥ . طبعة القاهرة سنة ١٩٧٧ م . والجويني [الأرشاد] ص ٤١٠ طبعة القاهرة سنة ١٩٥٠ م . واللاحي [والجرجاني] شرح المواقف] ج ٣ ص ٢٦١ . طبعة القاهرة سنة ١٣٣١ هـ . والتشهر ستان [مجلة الإقدام] ص ٤٧٨ طبعة جيم . بدون تاريخ أو مكان الطبع (مصورة) . وابن خلدون [المقدمة] ص ١٦٨ طبعة القاهرة سنة ١٣٣٢ هـ .
- (١١) الجبير : ٩ .



١٠٠

الحَصَايَا

ضياء الشرقاوى

اليها ، يرى من خلالها سماء قائمة ، تسكب الضوء في النهار ضوء هين دافئ ، ويبقى هي خلال الليل جديراً سيبكا لا يمكن النفاذ منه . لا يمكن انضمامه ، وفي الليل يرى النجوم خلال اوراقها ، خلال اكشها الصغيرة ، تلتمع ثم تحير ، يخفى ديبب النمل ويبدأ ديبب الاشجار في السريان ، يعلو ، ويغتمها ، ويدفع اليه دفقات الهواء الرطب ، وينثر فوق لحمه حبيبات اللذي . يعرف صريرها في الربيع ، صوت دافئ حنون ، صوت امرأة في ليلة العرس ، يتحول الى صوت هرم مدغم ، متآكل ، اهنم ، في ليالي الشتاء تلتمع اوراقها الصغيرة في ليالي الصيف ، اوراق خضراء تترك كثرافات الربيع ، تحمل رائحة اليلاد ، زخم الشمار ، رائحة لا تحفظها انه كما لا تحظى اصابعه جذران بيته ، ملمسها .

٧-

عاد الجرح في ساقه ينزف . كان يسمع صوت تنفسه ، اتينه ، حارا ، في آخر الحفرة ترقد رأسه عند قدميه ، تلامس مؤخرة حذائه .

— « يوسف » لاذ بالصمت . تحس الجدار الرطب بأطراف اصابعه ، ثم ترك كفه تلتمس رؤوس الجلود . في الليل ، يخرج ساقه الجريحة ، شظية منتهية ، حادة ترقد في اللحم ، يطا اوراق الزيتون الجافة المكموة في حوض البئر ، يسمع صوت تحطمها ، ينقد الألم في رأسه خادا .

سمعه يقول له — « عطشان » .

انحنى وقع على ركبتيه ، مال فوق الساق الاخرى ، وتوسدت شفته السفلى ، تلبلت بالدماب واسمك من قدميه قدما كبرتات . ادخل رأسه من الفتحة ، وكان ضوء القمر قضيا ، يرى فيه خطوط كلية المتورمين ، عقل الاصابع ، واهزنت القدمان اهتزازة خفيفة . يدرك أنه يتألم يموت ، لا يستطيع ان يتخيل انه يموت ، يتحرك وحده . اخذ يجلبه الى الخارج .

وتسرى مهممة الريح خلال الاوراق ، خلال الاغصان ، تلصقت ، ثم تعلو ، صوت طويل ربيع ، ونالذ ، وعاد الجرح في ساقه ينزف . يحس بالقماش دافئا ولزجا ، تعلق به الاوراق الجافة . تشرب قطرات الدم المتدفقة ، لم يكن يسمعه في تلك الليالي ، ذلك الصوت الغريب المشنج ، الجحوش .

وسمع صوت أمه تدهوه . لم يعد يرى عروسه امامه . بل يتدمج لحمها الطرى في لحمه . تمتد وتملو وتتمتع وتلدوب مع امتداد بصره في كل هذه القرى الصغيرة المتناثرة فوق الجبل وفي السهل تتلون بلون الجدران الطينية الرمادية ، بلون الأرض الخضراء — وتلدوب تلك القسومات الانسانية الصغيرة لتحل محلها اشجار الزيتون وحدائق البرتقال ، مبللة بالشمس ، حبة الرائحة كثيفة .

وحين رأى يوسف يمدو ، من وراء الدار ، يقود الحصان اليبض ، يتحدر به من فوق كتف الجبل ، لم يمتلك القوة أو الشجاعة لأن يتأديه ويدوهو للمودة به . امسك بكتفيها وادارها نحوه فرأى فيها مبلتين بالدموع .

٦-

كانت القواديس الباقية ، صلبة ، متروكة على جانب ، ومع امتداد الضوء الشاحب ، الضوء الساقط من بين اوراق اشجار الزيتون ، يرى الحوض الذويل ، حوض من الاسمنت تحطم سورده القصير ، غمتها بالأوراق الجافة الصفراء ، ذائلة ، تلتف بعضها حول نفسها مثل القضبات الصغيرة ، تسرى خلالها طوابير النمل ، تمدو فتشر خشخشة رفيقه ، ثم تسلق الجدار ، وتتمتع بين رؤوس الجلود على امتداد جدار البئر في مواجهته . ويموت الضوء عند الفتحة . كانت طوابير النمل هي الشيء الوحيد اهل الذي يتحرك هن قرب ، امامه ، يكاد يلمسها ، ويلفها ، يراقبها ، تتجمع ثم تتفرق ، تقترب ثم تبعد ، تلدوب ثم تتماسك ، ويرى سيقانها وهي تمدو ، يرى جلدها ورؤوسها . يكاد يحس تنفسها وسط الاوراق الجافة في الحوض يطغى على صريرها صوت الريح بين اشجار الزيتون لحظة ، ثم يعود ديبب اقدامها ، وارتقام اجسادها الصغيرة الحية ، صوت نبضها . وحين يخفى يكون الليل . ليل طويل ديق ، حيوان ميتور السيقان يمدد داخل الحفرة ، تعبت الريح بالاوراق الجافة ثم تلوذ بالصمت . يعلو ويعلو حتى لا يعود يسمع صوت تنفسه . ولا يبقى شيء حقيقى . يحس بتل كل اشجار الزيتون فوقه ، فوقها ، كثيفة ، همة ، عابسة . قد اذرعها وجلدها ، تنضام ، وتجمم فوقها تحفظها ، تجذبها

في دكة الليل ، دون أن تسفله عيناه ، على الرؤية الواضحة ، ضوء النجوم المبهج ظلال اشجار الزيتون الكثيفة ، مقبرة كثيفة من الظل ، اكتشاف الطريق وسط الاشجار الهرمة الاشجار المتوحشة ، الجدار الكثيف ، يحول ، دون تقادهم إليه ، تتشابك الجلود الداكنة ، الغليظة ، تغلق الطريق امامه الى الخارج .

رأى يوسف بنته ، لم يسمع صوت قدميه في باهى الامر . كانت ساقه ثقيلة ، تزداد ثقلا ، يحيرها وراؤه ، تجلبه الى اسفل ، يستكشف الطريق بساعديه ، ترتطم كفاه بالجدار الاصم جذوع كثيفة صماء ، وتصلت الاوراق ، تسكب ضوءا باهتا ، جرة ماء ، يطارده ، لا اتركه دون ماء ، لا اشركك تموت وحيداً استكشف طريقاً للخللاص ، اصرف انهم في الخارج ، ينتظرون يعرفون اننا هنا ، بهز رموس اشجار الزيتون الهرمة ، بهز شتاه المشققتان من المطش لن يتلعنا هذه الاشجار ، اصرف الطريق ، لا يد ان ثمة طريق ، يتقى الزميمة المليئة بالماء ويعطيق الاخرى الفارغة ، سيعطونا طعاما وماء ثم يطلقون علينا الرصاص في أعلى الجبل . وعاد الطريق ، في الظلمة ، يفوص وسط الاشجار ، يلتف ، يهيق ، ثم يثنت ويموت ، تفوص قدماء في طين رطب ، لا يستطيع ان ينحى ، يلغم الطين الرطب . واحد يتحسس جدار الجلود الداكنة ، اغمض عينيه وترك قدميه تتحسسان طريقها . ترك قدميه تريان الطريق لغة عمية ، وقدمان ضريسرتان . وابتهادت حبيبات التدى تتساقط ، تبلل جلده الساخن ، فرد كفيه امامه ، واحس بفطرات التدى تسقط فوقها ، وساقه تتخاذلان ، يتقوسان ينقل جسده ، تجلبه ارض اشجار الزيتون الى اسفل ، تتنتيان ، ويتحدرا الى اسفل ، الى اسفل ، يترك يديه ممدودتين الى الامام ، يترك كفيه مفتوحين ، يتساقط فوقها قطرات التدى .

- ٩ -

رائحة الدم المتخثر في الحفرة كثيفة ونفاذة ، رائدة ومعممة . وطابور التمل صادر يتحرك فوق سور الحوض ، يلتف ويهيب رأس الطابور في الاوراق الجافة .

كان القمر ملتصقا ، معلقا ، فوق رأس الجبل . تدفق الريح فاهزت اشجار البرتقال اخذت تصدر صوتا هادرا وغاب يوسف خلف الاشجار - تابعه في الظل . توقف لحظة ونظروا وراؤه .

سمعت صوت الحصان الابيض يسهل . تلك اللحظة انى يمسك بها ، انى يمسك به يد غريبة ، تقسم عيناه - تستديران - ويتنفس منخاره ، لا يشم رائحة صاحبه ، يدق الأرض السيخة بقوائمه ، يلتصق ذيله الابيض في غبشة الضوء . وارتفع رأس طابور التمل بين الاوراق الجافة في الحوض ، امام الفتحة مباشرة ، تجلبه رائحة الدم الكثيفة .

- « توقف التزيب » لم يرد .

كنت اعرف ان التزيب في صدره لا يد ان يتوقف . تتسع الدائرة اسفل كتفه اليسرى ، تمتد حتى تصير في المنتصف ، ويهبط ، لا يحرك قدميه حتى يوهمني بالموثوق ، توقف رأس الطابور برهة ، ثمة كبيرة حراء اكبر مما كنت اراها بين الاوراق الجافة ، ويتلوى الطابور ، تتقارب دودة كبيرة نحونا ، تتجمع فقراتها ، تتأهب للدخول .

يرسم القصة « طارق ضياء الشرفاوى »



ورأى دائرة الدم ، فوق قلبه الأيسر ، لرجة مستديرة . عينيوتلعمان ، مفتوحتان كانت شتاه مطبقين ، كأنه فقد القدرة على الال والدائرة تتسع في ضوء القمر ، الضوء الابيض الرائق ، يسقط خلال الاضواء ، تسرعه الاوراق الخضراء الصغيرة المتوحشة عبر ، تتركه يسقط فوقها .

- ٨ -

- « ماء » كان يتمدد ، يتنفس ، يملأ الحفرة .

- « لم يبق شيء »

مده يد الى جانبته . تلمست اصابعه مكان الزميمة .

- « ليس فيها شيء »

وكان الليل يعتمد في الخارج . والصمت يرقد أسفل اشجار الزيتون والاوراق الجافة تخشخش ، تتنفس ، لحظة ثم تموت .

اعتمد بساعديه فوق حافة الحوض ، رقدت كفاه فوق الرمال الطرية الناعمة . رأى اصابعه الغليظة السمراء ترقد مقبرة . ومال بجذعه ، حمل ساقه المتورمة الى اهل ، ثقيلة ، تجلبه الى اسفل . يتركى وحيدى ، اموت وحيدى ، يلوز بالقرار ، في هذه الحفرة الضيقة ، يوسف ، يوسف دون جرة ماء .



وَبَقِيَ مَا عَظَاكُمْ

أحمد الحق

تقصص سيرة الشعراء العرب في الجاهلية وفي الإسلام أن الشعراء كان مقفزة قومه وعشيرته وكان لسانها بين القبائل، ويكون العبد حين يرى نجم شاعر تحتفل القبيلة وتتشدد سطوتها به، ذلك لأنهم كانوا يذكرون أهمية هذا الفعل ولبهته المعنوية لذلك التي سوف تجعل لهم شأنًا بين العرب، ومع ذلك فقد كانوا في تلك الأزمان الأولي يحملون الشعر حين يفتخرون القول أو يسقط لسانه بالجاهة لأنه ربما يعير عليهم وحل نفسه مالا تحمد عوائله وقد يذيه أحدتهم من القبائل الأخرى بقول غشن أشجن ما يأخذ به هو ناصية غيره. فقد كانت صفات العربي في تلك الزمان من سباحة في الطبع وكرم في الأخلاق والتواضع في السجدة تجعل التسلط في القول من الصفات غير المرغوبة لها لدى العربي حتى ولو كان الشاعر في هذه الحالة من العناصر الاجتماعية التي تجعل لبيته في حي من مجرته الآخرين أو تسلط الستم.

وكان الشعراء يترأفون مكانة ولبيته بين الشعراء لا لكونه نبغ في المنهج أو التشبيب أو الفخر والرياء أو غيرها من أغراض الشعر ولكن يتأفون نفس المكانة إذا نبغ أيضًا في الهجاء، إن المحانبير الاجتماعية التي لا تستعج بالقبول والقبول والقبول لا تقبل الهجاء لم تنع العرب من جعل الشعر الحق ولو كان هجاء مقفزة، ولم وسندا يحمون به ويغفون عنه.

إنه بقدر ما يكتشف عن مطالب الآخرين ويعري صواميرهم بقدر ما يثبت لقبهاته باستعجاله من الثرائ والمفاخر ويدفع بينا التفاصيل والمخزيات. هذا قد افترضا ومنه مكانة الشعر، وشائج متوجبة عن القبيلة وقيمة اجتماعية تستأهل الفرح وتدخل إلى النظر والتأمل السليم للشعر والدوره في تلك الأزمان. وإذا كانت البلاغة العربية بكل مهارها وعصاها تركزت مساحة كبيرة من أرضها للشعراء لذلك لأن الشعر قد جاءه أو قد كبر من تكتيف تلك البلاغة وشحها بطلاقة خلقة لم تتوفر لسواه من بيان القول أو فصاحة اللفظ. ويقول امرؤ القيس: وبرح اللسان كجرح اليد. وكان جراحة من الأشراف في الجزيرة العربية ينجونهم غرامة الشعراء أي كان شعرهم أو في أي أرض من أغراضه يشترن. ذلك خوف لفظه تسع وهي قال في مجال الزمان تغلب عليهم جدًا وتنتشر وبسبب القبائل تصير رؤى في صمعة تاريخهم وعلاوة لآثار خطاهم أبنيا ساروا، هذه هي سطوة الشعر وتلك كان له من قوة لا تدفع. وقد قال: ودليل الخواص في مثل هذا:

لا تعرضن بحرج لآسره حين ساراضه قلبه أجراه في الشفة
فرب قابضة بالسرح جارية في حنصل لم يره إسلاما است
إلى إذا قلت بيتها صلت قلبه ومن يقال له، والبيت لا يمت
حقبة، هو حال الشعر إذن، وهو وحده الصيغة الفنية التي عرف بها عالمها قديمها، فلو أن لفظه ليكت في غير سياق الشعر ما حاسب بال العرب حبسًا، ذلك لأنها لا تصطلق في ثرائ الشعر تصوير شديدة وتغير فعلها في المصنوعات وتنتشر وتشتعل وإن لم يرد إنفاؤها وإن من البيان لسرًا، ولكن بطل ذلك ربما يعامل التفوق تلك التي تقل لفة لا تعني أقل تفوق قدرة وموسرة بأرقام الشعراء منذ أول بيت في تاريخ العرب حتى آخر بيت في تاريخ العرب، ويروي أن ابن هرم بن سنان دخل على عمر بن الخطاب فقال له من أنت؟ قال: أنا ابن هرم بن سنان قال: صاحب زهير؟ قال نعم، قال: ما إن كان يقول فيكم فيحسن، قال: كذلك كما تعلمي لجرير، قال: نعم يا أبا عبد الله، وعلمه فقلت في الشعر في السنة الشعر. وإذا كان للعرب في حياهم الأول فوق ولهم طبع، كانوا يباي إلى غير من الشرع والتصديق والتفكير والحكم بالأسلوب النقد وأصول البيان العربي ولما بهه والكل كانت أصول النقد بعيدة عن الدراسة والتقدير، فإن شجرة تنمو وتزدهر وتنمو وتزدهر حتى يتمازجها لفي حيلة ماسة في كل وقت وفي كل زمان ولشعر وتحليل ودخول إلى مشاكل جدت وأبينة استمدت وظلال لا تكن يومًا تحت أروافها التي لا تتوقف من استعجالها وغفرتها وإملها تنسهر دوماً أسنة الشعراء ●

غاب يوسف في الظل بين الأشجار، كان يقود الحصان، يلتصم جلده الأبيض في غيشة الضوء، وصهل فجأة. بط قمه بتعديل كبير، فضجكت، تسلفت السور، أقرب باب الدار ودقت من الباب الجانبي، اعطى الحصان وأشار نحوى بأن اتجه، قفزت من فوق السور فالتفت ساقى كزفتى وتنت منى صيحة ألم. كزفت شقى السفلى بين فكي. كان الجبل عاليًا وأرض منبسطة فسجعة في ضوء القمر. ورأيت الرجال يحملون الفؤائس والمشاعل باعثة الضوء يتحدرون على جنبائه. رأيت كل شيء بوضوح وصفاء. سقطت رأسي في الظل فنظرت إلى أعلى. كان جانيًا فوق رأسي، من الخلف، يصوب نظيتي نحو منتصف الرأس.

وصار الطابور دكانًا. تجذرت الأوراق الجافة في قبضة الهواء. ورالحة اشجار الزيتون تنتشر، تقتحم الفتحة، واتحتم طابور التمدل للمكان. أحسست به يمدو فوق ساقى المتورمة آلاف السيقان الرقيقة الحادة، تجلبها رائحة الدم الكثيفة. أطلق الرجل رصاصة نحو ساقى يوسف. كان يمكنه أن يفر بالحصان، ويهبط الجبل. ويلتحق بالرجال. قفز من فوق الحصان، وتركه كمها بالتمثيل. وتقدم، يطلع بساقه المصابة نحو الرجل.

- ١٠ -

تكاثفت الأشجار، اخدا يدورن حولها، وغاصت أقدامها في التبن. سمع وقع أقدامهم، يهرول في الحارج، دوت طلقات الرصاص، ازتت بين الجلولوع المشابكة، وتطايرت الأوراق الخضراء.

- د لن يرونا؟ -
- وسيحزن هنا، - وفلذا بين الأشجار. ارتطمت ساقه بالأشواك تشبك ببطالته، بقدميه.

- ه هنا، - كان يلثم. رقد في الخوض فوق الأوراق الجافة. بقايا الضوء، تسقط، تختفت، بين الأوراق الكثيفة.

- واهبت؟ - وضع كفه فوق صدره. فجلت بالدم الدافئ المزج. تندد إلى جانبته، وعيناه ترقبان الطريق بين الأشجار. وإن الصمت كثيفًا وعارًا، ثم عادت الأقدام، أقدام كثيرة، تدق الأرض بين أشجار الزيتون.

- وادخل هنا، - دفع راسه داخل الفتحة. كانت البئر المهجورة جافة. والقواويس صلبة، وبدت الحفرة في أول الأمر ضيقة أخذ يندلج إلى الداخل، تنصه داخلها.

توقف وقع الأقدام، ودوت طلقات الرصاص بين الأشجار.

- س سذهب في الليل، - بلل الدم الرمال. وأحس بالكسفة. اخذ ظل راقدا على صدره. بلل الدم الرمال. وأحس بالكسفة. اخذ صدره يملو ويغضض توقف قلبه عن الدق لحظة، ثم عاد يطق بقوة كأنه يستعير ويغرق الحفرة بالدم الدافئ. كان يرقد وراءه.

- س ساقى، - يتمدد وراءه، عند قدميه، تلامس راسه قاع جلده.

- س بطبق قوتنا، - واستمر همس اشجار الزيتون. صوت غريب لم

تألفه آنذاك من قبل، لاقى مثل تلك الأيام ولا في أيام غيرها.

- س يوسف، - بدأ غارقًا في النوم.

وفي الليل، كان لابد أن استكشف طريقًا للخروج ●

لا بأس في أن يتحول بعض من تميزوا في الفن أو في لعب الكرة إلى نجوم ، تقدمهم وسائل الإعلام إلى الشباب ليرتدوا بهم ، ولكن اليأس كل اليأس ، بل والكارثة أشنع الكارثة ، في أن يكون هؤلاء الفنانين ولاعبى الكرة فقط هم كل النجوم الذين يقدمون إلى الشباب كمنال يجنى ، وتكتمه يسمى إليها . ولك أن تتخيل شعبا يتحول شبابه في الجيل التالى إلى مثيلين ولاعبى كرة .. ماذا يكون مآله ؟ وإلى أية هوة تنحدر قيمته وقيمه ؟

ومن هذا المنطلق تعمل « القاهرة » على أن تقدم للشباب مثلاً عليا يحتلونها في المجالات الحقيقية للعمل الوطنى ، سياسية كانت أم اقتصادية ، أم ثقافية ، أم عسكرية . وهى - إذ تقدم على هذا العمل - لا يبتغي أن يكون النموذج الذى تقدمه في السلطة أو خارجها بل لعلها تفعل أن يكون خارج السلطة تحبها لظنة النفاق الإعلامى من جهة ، وغنا منها أن النجم خارج السلطة أقدر على الحديث المتحرر منه وهو في السلطة أو تحت الأضواء .

بعيداً عن السياسة



كامل حسن على يتحدث إلى "القاهرة"

أجرى الحوار عبد الرحمن فهمي

علامة بارزة بالنسبة للوطنية المتأججة في صدور شباب مصر في هذا الوقت . أقول إن هذه الحياة ربما كانت وراء ما تسميه كتاب وثيقة حب مصر بالدم حقيقة لا عازلاً . ثم الحياة العسكرية التى بدأت بدخول الكلية الحربية فقد كانت ..

● في أى عام دخلت الكلية الحربية ؟
□ عام ١٩٤٠ في أوج الحرب العالمية الثانية ، أقول لاشك في أن دخول الحياة العسكرية كان جرحه زائلة بالنسبة للوطنية وحب مصر والدماء . اعتقد أن كل ما ذكرت لك كان له تأثير على كل فرد من أبناء هذا الجيل ، فقد نشأنا جميعاً على حب مصر وعل محاربة الاحتلال الأجنبي لمصر .

● هذا من البيئة العامة التى عاشها هذا الجيل ، لماذا من البيئة الخاصة ؟
□ نعم ، لاشك في أن جانباً آخر يعود إلى الحياة الأسرية التى عشتها ، فانا نشأت في أسرة كل الأخوة فيها رجال ، أو شباب ، واعتقد أن هذا أيضاً دخلاً كبيراً ، لأنه ، من خلال إخوة حصة ، وبخلاف أنا ، ومن خلال صداقات لنا نحن الستة ، صداقات كثيرة متعددة الواسع ومتعددة الانتماءات ومتقاربة المشارب ، كل هذا أعطى أرضية كبيرة جداً لأراء ومشاعر مختلفة أثرت بغير شك في النشأة . وأعود مرة أخرى إلى البيئة العامة فأضيف أن الاحتلال في حد ذاته كان دافعاً قوياً جداً للجرعة الوطنية التى كان ينشرها شباب جيلنا .

● في هذه الثورة سقط شهداء كثيرون أكثر منهم الآن طالب الطب عبد الحكيم الجراسى ؟
□ عبد الحكيم الجراسى من كلية الطب وعمود عبد المجيد من دار العلوم ، وغيرهما كثيرون . والحق أننا كطبية كنا نعرض صدورنا لرمصاص الإنجليز في الشوارع ونحن نعيش بحياة مصر . وأنا شخصياً قد فصلت من المدرسة لفترة بسبب هذه المظاهرات . فتحن أبناء جيلي عاش بكل كيانهم هذه الثورة ، لم نشأنا أيضاً كل الأحداث التالية ، في سنة ١٩٤٦ ضد معاهدة صدقي يفرن ، وكذلك أحداث سنة ١٩٤٢ التى كانت

شغل كامل حسن على رئاسة الوزارة المصرية في خمسة عشر شهراً الأخيرة قبل استقالته في أوائل سبتمبر ، ولم يلقز اسمه إلى الصفحات الأولى في الصحف وإلى مسند نشرات الأخبار الإذاعية والتلفزيونية إلا توتيجاً لحياة عصبية المعطاء الثرى ، حافلة بالنمل الدائب ، مستهدفة غاية واحدة ، هى خدمة مصر ، وخدمة مصر فقط . وهو - في حدود ما أعلم - أول رئيس وزراء لمصر بعد الثورة قد كتب وثيقة حب مصر بدمه حقيقة لا عازلاً - وكانت هذه الحقيقة هى مدخلنا إلى الحديث معه .

● حديثنا سيكون بعيداً عن السياسة ، بل سيكون بالتحديد عن الثقافة ، ولكن قبل هذا لابد أن تقدم لقرائنا الجانب الآخر لكامل حسن على ، وأقرب به الجانب غير السياسى ، ولقد أنك أصبت ثلاث مرات ، وأنت تحمل حتى اليوم بعض شظايا القنابل في جسمك ، وهذا معناه أنك أول رئيس للوزارة كتب وثيقة حب مصر بدمه حقيقة لا عازلاً - فهل تأمل في أن تروى لقرائنا القصة ؟

□ إذا كنت تعتبر إصابتي هذه أولوية لفلانك في أن كثيرين من أبناء جيلي يشاركونني في هذه الأولوية . فلنصن جيل ولد بعد ثورة ١٩١٩ مباشرة ، ونشأ على هتاف الشعب في المظاهرات (بيا سعد) ، ثم هو نفس الجيل الذى حاصر الأحداث الجسام ، بدءاً من ثورة ١٩٣٥ التى أدت إلى تكوين الجبهة الوطنية وتوقيع معاهدة ١٩٣٦ .

● ولدنا بعد ثورة ١٩ ونشأنا ونحن نسع متاف الجماهير « بيا سعد »

● رأيت بمعنى كيف يتصرف المحتل في بلدى .



المسكرة أو بالقرب منه حتى تحتفظ بالجنزير سليماً لتحتفظ بقدرتها على الحركة والمتنورة ، فما قصة هذه الألف ميل التي سارتها دباباتك على الجنزير ؟

□ الواقع أن أحداث التقييد كانت في أول يوم بالتحرك إلى منطقة تسمى « منطقة جرم » في سيناء ، وهي بالقرب من الحدود . بدأ التحرك يوم ٥ سبتمبر ، وكان التحرك نهاراً وليلاً ، فوصلت إلى منطقة غرم في الحادية عشرة من صباح اليوم التالي ، يوم ٦ ، وهناك تلقيت تعليمات بالرجوع مرة أخرى إلى وسط سيناء حيث كنت أعمرزك بالملأه . وكان من الواضح أن السيادة الجوية أصبحت لإسرائيل بعد الضربة الجوية التي حطمت كل الطائرات المصرية تقريباً . حاولت مراجعة القيادة في هذا الرجوع ، ولكنني وجدت إصراراً على التحرك نهاراً ، فصهرت في الحادية عشرة . ولعلت طائرة إسرائيلية رتل الملأه وهو يسير ، فلم تكذب نفسي نصف ساعة حتى بدأ الضرب الجوي ، واستمر اللأه في المسير تحت المد والجزر من الحادية عشرة والنصف حتى آخر ضوء في الساعة الثامنة إلا خمس دقائق مساءً . وفقدت من اللأه في هذا اليوم ما يقرب من ٥٠٪ من الدبابات والمشتاة وجوهي ، ولكن اللأه - أو ما بقي منه - ظل يسير دون توقف حتى وصل إلى منطقة التجمع . وهناك ذكروا لي أنه لابد من الانسحاب إلى منطقة القتال دون أن تعلق قلعة واحدة ضد أي عدو رأيت ، سوى العدو الجوي ، والذي حارنا جهنماً منذ اليوم الأول أن تشكلت معه ، مما أدى إلى مهاجمة الطائرات الإسرائيلية لكثبة الدفاع الجوي في اللأه في اليوم الأول . وبعد وصولنا إلى القتال صدرت في أوامر جديده بالعودة إلى وسط سيناء لتغطية الانسحاب ، فسرنا ثلثة من شرق القتال - لأنني لم أبدأ أن أدير إلى غرب القتال إلا عندما أتيت الموقف ثلثاً - ونحركنا بالفعل في فجر يوم ٨ يونيو ، ووصلنا إلى مضيق الجنسي حيث دارت المعركة البرية من الحادية عشرة إلى الثالثة بعد الظهر ، وقد قُدم اللأه تماماً ما عدنا ست دبابات بفعل الضرب الجوي ، ولكننا كما ذكرت مرناً للنمو لثلاثة أمثال ما قُدم لنا .

● وحصلت الإصابة في هذه المعركة ؟
نعم ، نعم ، أصيبت قرب نهاية المعركة . كنت قد تقدمت بعرضي إلى الأسماك لمرافقة المسكرة البرية وإدارتها ، وفي أثناء العودة أصيبت بإحدى شظايا الطائرات في جدار البطن .

● وهكذا أصبحت أول رئيس وزراء بعد الثورة كتب وثيقة حمر بأمر بالدم الخلفي كما قلنا . ولكنك لا أولوية أخرى لابد أن تسجلها هنا ، لأنها في رأيي نتيجة للولاء ، أو ثمره لها ، وهي أنك أول رئيس وزراء عسكري لم يشعر المصريون بوطأة العسكرية في عهده ، بل على العكس ، شجروا في عمارتهم اليومية بالديمقراطية إلى حد كبير .

□ الواقع أن هذا يتبع من شيئين : أولهما أنني بطبيعي لا أكره اللحد ، بل أتيقن بصدر رجب جدا ، حتى في حين الخاصة . والثاني هو أنني عندما صرنا فزرت كثيرة ، لاشك في أنه كان فيها نوع من تقييد

● الاحتلال كان غشلاً في صورة جنود إنجليز يسرون بيتاً في التوارق يستفرون المشاعر الوطنية بزيهم العسكري ويتصرفهم المتجذبة .

□ طبعاً .. عشنا هذا كله .
● وفي أيام الحرب العالمية الثانية بالذات □ في أيام الحرب العالمية الثانية كنت ضابطاً صغيراً ، وكنت أعمل ضابط اتصال بين الجيش البريطاني والجيش المصري في ثرة ٦ بالإسماعيلية ، فواجهت دراييت بعين كيف يتصرف المحلل الأجنبي في بلدتي .

● لم تقل لنا ما هي قصة وثيقة حب مصر التي وقعتها بدمك حقيقياً . لقد ذكرت لنا الخلفيات والمؤثرات ، لكن ما هي القصة نفسها ؟
□ القصة تتلخص في إصابة عام ١٩٤٨ ، ثم إصابة أخرى في اليمن ، ثم إصابة ثالثة في حرب ١٩٦٧ ، وهذه كانت أشد الإصابات ، لأنها كانت في جدار البطن .

● هذه الإصابة في رأيي وسام حصلت عليه لأنك فيما أذكر أيضاً كنت القائد الوحيد الذي قاتل في حرب ١٩٦٧ ودمر للعدو دبابات كثيرة .
□ هذه المعركة قد ذكرها الرئيس السادات في كتابه البحث من الذلذات . كنت قائد اللأه الثاني التابع للفرقة الرابعة المشددة ، ودارت المعركة في مضيق الجنسي بمنطقة المضائق ، ورغم أن المعركة لم تستمر سوى فترة بسيطة لأن خسائر إسرائيل في هذه المعركة كانت ثلاثة أمثال خسائر مصر في اللأه الثاني المشددة ، وهذا رغم أن هذا اللأه قد تعرض لضرب جوي على مدى أربعة أيام متصلة ، وفي اليوم الأخير ، يوم ٨ يونيو ، جاءت هذه المعركة البرية ، وهي المعركة الوحيدة التي اشتبكنا فيها مع دبابات العدو .

● ولذكر أنني قرأت في مذكرات الرئيس السادات أيضاً ، أن هذا اللأه الثاني المشددة كان قد وصل إلى حالة من الاستهلاك الآلي لأنه - نتيجة للاختطاف في الحرب - سار على الجنزير حسب ميل ، وهذا خطأ وخطر ، لأن من المفروض - حسب ما سمعت من حرب الدبابات ، أن تتقل الدبابات في عربة حتى ميدان

الحريات ، وتنتج نتيجة تقييد الحريات هذا ووجعنا القيمة الحقيقية للديمقراطية ، وكيف أبا يمكن أن تمنع الكوارث . وهناك أمر ثالث أضيفه إلى السببين السابقين ، وهي الدين ، فإعتادى رجلاً متديناً بأن الشريعة أصل من أصول الدين . ومن هنا أحس بأن هذه العناصر الثلاثة قد تكون لها تأثير كبير في ممارسات اليومية للعمال التنظيمي .

● هناك أيضاً أولوية تالفة لك أعفد أبا كذلك نتيجة عمدة للأوليين السابقين

□ يظهر أنك تخشى في جيبك أولويات أكثر مما أنتصو ١ .

● وضحك وسألني عن هذه الأولوية الثالثة فقلت : لا أريد أن أبالغ فأقول إننا كشعب قد أحسننا في خلال الخمسة عشر شهراً التي رأست فيها الوزارة بالأزهار ، ولكننا شعرنا على الأقل (بالقرملة) التي حدثت للاحتصار ، وهي (قرملة) شديدة من التروح الذي يصك الأذان . لفسداد تعمل تجلس هذه (القرملة) ؟ ..

□ الاحتصار يأتي في تقديرني من عدم الجنسية ، ويأتي أيضاً من عدم الثقة ، فإذا كان المسئول جاداً في تصوره الشخصي ، وفي تصوره على المستوى العام ، وجدت الثقة بينه وبين من هم في مشورته ، فإذا وجدت هذه الثقة اتصموا بكل ما يفعل ، وأمره كما أمان أن أي قرار يتخذه إنما يأتي به وجه الله والوطن .

● بالرغم من أن بعض قراراتك كانت ثقيلة الوطء من الناحية الاقتصادية ؟

□ بل كثير من هذه القرارات كان كذلك ، لكن هذا الشعب آتيت أصالة فريية جدا ..

● زيادة سعر الرقيق ، وزيادة السجائر .. لم يقابلوا إلا بالاحتصان . زيادة الكهرباء ، زيادة سعر البنزين ، وقبلاً بالتنازع بضرورة الترشيد . عدم الضيق يتبعين الآخرين في قبائل باحتياج ، بل التفتع الشعب بأن هذا هو الأمر الطبيعي ، وأن ما عداه هو غير الطبيعي . وأعتقد أن كل هذا يتبع من نتائج متبادلة وجديفة في العمل ، وعمل لوجه الله والوطن .

● ولحديث بقية ؟

يصور قصة حب الملكة الفرطانية ديدو لبطل ملحمة أنياس. يد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة ايو لوليوس «أرجونوتيكا» تضلها بالكتب. وإذا قبل أن ايو لوليوس هجر الاسكندرية مشاعاً بهراج الهجوم العنيف الذي شنه عليه كاليماخوس بقصائده فإن الشاعر المهاجر قد انتم لنفسه أفضل انتقام من الاسكندرية وشاعرها المخرج كاليماخوس لأنه يبينه لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون لأن تصف الأدب الحديث ولا سيما القصة الطويلة بدني بشره ما لأبولونيوس وملحمته.

تقع الأرجونوتيكا في أربعة كتب ويحكي فيها أبو لوليوس قصة الفروا الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كورنيس بقيادة ياسون الذي أحبه هناك ميديا.

وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذي أشار إليها إشارة عابرة وإن كان ذلك لا يعنى أبداً لم تشكل جزءاً مهماً من الخزون الملحمي لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمي أن يمتدح حكايات طويلة من المغامرات الكثيرة في عالم المجهول. وإذا كانت أبيات هوميروس القليلة تروى بإحساسه العميق ببيعة الإنسان وتوجيهه البطولات فإن هذا ما انتفذه في كل ملحمة ايو لوليوس بأبياتاه المنجدة. فيطه ياسون يلد كاضف الشياح ولا يمكن أن يكون غير ذلك لأن المؤلف نفسه أبو لوليوس هو وليد مجتمع الاسكندرية تلك العاصمة الهلنستية والمدنية المزخرة بزخم الندية التي خلل هذا الشاعر أن يمس إحساساً صعباً بالبطولة الملحمية الأصلية؟

وتقدم قائمة الأبطال الذين يقدمهم ياسون وكما يرد عند أبو لوليوس (الكتاب الأول أبيات ١٨ - ٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيلوس وملياجروس. وهذا يعني أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك. فالروح الإبراهيمية التي انشابت ياسون بعد المرور بصخور السيليلجادي (الكتاب الثاني، بيت ٦١٩ ومايلي) لدليل واضح على عدم التحل بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة في الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإبراهيمية. وعند البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسؤولية (الكتاب الأول بيت ٣١٦ - ٣٢٧). وحتى علاقة ياسون الفرابية يديا تسودها روح التضحية حتى أن شخصية بطل هذه الملحمة يمكن اعتبارها مثالية للبطولة (ent hero) وكل هذا يعني أن ملحمة الأرجونوتيكا، تفقد إلى درجة عالية جوهر الشعر الملحمي الأصل. وليس هذا هو الصيب الوحيد لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يمزج معرف ملحمة بفضي من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها مما يتناقل مع عقوبة الشعر الملحمي الأصلي ويحطل وتسبب الحكاية الطويلة ويفسد الشاعرة. يبالغ أبو لوليوس في حرصه على إبراء قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكبيرة لا لزوم لها. إن

الأرجونوتيكا ملحمة الحب والرومانسية

د. أحمد عثمان

الأدبية السكندرية ملحمة طويلة على الطراز القديم وهي تعد بصفة عامة إيداعاً شعرياً فاضلاً لرجل ملقف. فأبو لوليوس كشاعر ملحمي يستطيع أن يرسم صورة ما يقدمه هذا المشهد أو ذاك ولكنه يقبل في عمارته التفاتة الملحمية السردية. والتشويق السماوي للأحداث الملحمية عنده غير متع أما اللغة فتبث على الملل. ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمة - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصالحه قدراً مشرفاً من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة في تاريخ الأدب الأخرى يمرر شاعر على أن يرسم صورة لفترة خيرية تقع في الحب ببراعة شديدة، وهي فترة بسيطة من كورنيس النائية ولا تمثل قطاً من الأعطال. لم يستطع أحد من الشعراء اللاتنيين أن يباري أبو لوليوس في رسم صورة مثالية حتى جاء لوجيبيوس أمير الشعر اللاتيني وحاكاه وهو

ورهم ما سبق أن ذكرنا من للمركة الأدبية بين كاليماخوس وأبو لوليوس، لأن أسباب وتفاصيل هذه للمركة لا تزال من الأمور الغامضة في تاريخ الأدب السكندري. يد أنه من الواضح الذي لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة ايو لوليوس «الأرجونوتيكا» أو «رحلة السفينة أرجو» تعد اعتراضاً صارخاً على ما نادى به كاليماخوس وثورة على مياده الأدبية ولا سيما قوله أن الكتاب الكبير شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوستينس - خليفة أبو لوليوس - كانا من قورين في ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية وقد ينس كل ذلك بوجوه خلفية سياسية للمركة الشعرية بين كاليماخوس القوريني وأبو لوليوس الروماني ونعني الصراع الخلفي بين قورين والاسكندرية. وهل أبة حال ثقاف «الأرجونوتيكا» بفردها وسط الأعمال



التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمراً جديداً في تاريخ الأدب الإفرنجي منذ هيبودورس ولكنه أصبح في العصر السكندري صمة مميزة وخاصة أساسية وكان لن الشعر لا يستقيم بدون ما يجعل من هذه المعارف . لم يبتئ شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التصام صار باهرهم بل اعتبروه علامة على فزارة ثقافتهم ومن ثم حرص كل شاعر على أن يزين بيده الإزى اللطاف الضفائض . يس أبو اللؤلؤس أن المعلومات التي يكتل بها أبيات ملحمته تصفى ثراه ووفاراً على قصته ولكها في واقع الأمر زاهياً جففاً وحلقة جوفاء .

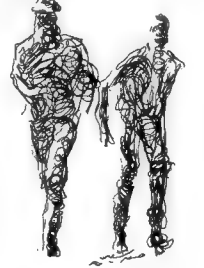
يضاف إلى ذلك قصور في استنباط تقنية الشعر الملحمي نفسه وهذا ما يفسد من حفيظة أن الأروجونيكاء ملحمية مليئة بالأحداث العرفية غير المترابطة كما جعلها مفككة تتحرك من مشهد إلى آخر في ارتكاز واضح وملحوس ودون تطور ملحوظ في الحدث الملحمي ككل . يدل أبو اللؤلؤس جهداً فائداً في رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقر به نحو أو آخر من كتابه المسمى الذي استطاع أن تصبده « الأسباب » أن يربط موضوعات متباينة برباط قوي ويتابع منجم ما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية . وهكذا يمكن أن نقول أنه من الخطأ أن يحاول أبو اللؤلؤس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان أحقاداً في الطريق الذي سلكه تنفيذاً ذلك .

وتفاوتت الأحداث الروية في ملحمة أبو اللؤلؤس من حيث التوزيع بدرجة عالية . فالمسألة يستمرى المؤلف الانغماس في أمور صغيرة عابرة أو حتى تأليف ما يكون تأملات تحت المجلدات السكندرية . يتحدث أبو اللؤلؤس على سبيل المثال عن أثر ديموقريطس كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن أبها إيرسوس فوجدته يلعب في إحدى الحدائق مع الطفل جانيديس ويتطلب عليه في اللعب بالخداع والمكر الضميريين . فأنحت عليه باللائمة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة يلعب بها معه . وهكذا تحول إيرسوس إلى الحب الخفيف وشديد البطش في أشعار القديس إلى صبي مراوغ . ومرة أخرى يمكن أن أبو اللؤلؤس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد احتفظه إحدى حرائر البحر الثمينة بجمه . يخص أبو اللؤلؤس هذه الأسطورة في إيجاز درامي يدمج إذ يتجنب الانغماس الزائفة . تصر هروس البحر أصراً طاقاً ودافعا في الحصول على حبوباً باي لمن شغفه بدارهما عندما يزل إلى ضفة النهر لإحباط الله الفراع وتعرض به في الأصاقل .

لقد كان أبو اللؤلؤس بطريقه أو بأخرى مؤسس الرومانسية إذ أراد أن يخلق حالاً خفياً كل الاختلاف ما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية المناسبة للأحداث الغريبة والعجيبة في عالمه هذا . ولقد تمت رحلة السفينة أرجو لأبو اللؤلؤس جالاً ربحاً لحامسة هذه الزمرة الرومانسية بيد أن موجهة الشعرية قد خلعت له بعض الأحيان وتوافقت به إلى مستوى الأحداث الملحمية الروية في أحيان أخرى ولا سيما عندما يصف كيف بلغ ياسون أسنان التين في الأرض .

فانبتت منها ثلة من الممارين لتحم معهم على القور في معركة وفزهم . لقد انقض عليهم كالثعبان الذي يبيت من جل فيجسد بتره كل شيء يعترض طريقه ، وإستلات خطوط للمحارب بدماء الفتل كما تغفل الجندول باليه الجبارية . فالشاهد كما يرسه أبو اللؤلؤس حتى وواضح تترك فيه أئمة السراح وتسمع حوله قوقعة السوف . إلا أن الحركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المتفتنة والمكتملة حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية لمع أن أبو اللؤلؤس ولا سيما في « الأوديسيا » يخلق خلفية غريبة للمعمارك إلا أن الطابع العام يبقى والتمياً لأن هناك ثمة ما من المصلدية أو إمكانية الحفوت تحوم حول مشاهد هذه الممارك أما أبو اللؤلؤس فظل له الغريبة في هذه الممارك من أجل الغريبة ذاتها . وفي الحقيقة بعد أبو اللؤلؤس رائد هذا النوع من الشعر الذي يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن حافة والذي يعجب به لأنه يكرر القوالب التي تحكم دنيانا هذه .

بيد أن عبقرية أبو اللؤلؤس لا تتأثر إلا في عالم الحب إذ تشده قصة حب ميديا لياسون وتشغله تماماً في حين يغفل الجانب الآخر إلى حب ياسون ليميديا فلا يخلج به كثيراً . ولا كان الكتاب الثالث هو الذي يبالغ فيه الصلة فهو أروع كتب الملحمة الأرمية جيماً وترويه ميديا وهي لا تزال ثلة شعراء غريبة تقع في الحب من أول نظرة لتلقها على ياسون . لفتنا ما يأتى لها وكأنه سيريرس الذي قفز أمامها فجأة من بين أشجار المحيط . ويقول لنا أبو اللؤلؤس - ربما متأثراً بساتو - كيف أن ضفوة ضفافية إغترت بعصرها وفطنت حينها وكيف توجعت وجنتها وراء خفية لا تراهي ، كما غلغلها ركبها فلم تستطع أن تحرك ساكناً ، تسمرت وكسما زرعت في الأرض وحسى تسقف أسام العيوب . وبعد أن ساحت في الحصول على الجزرة الذهبية لاسي شعرها الأشقر يبدع لجسيتها هذه اللبسة على أتم استعداد لأن تزع الحياة من صدرها لتنهال إليه . ذاب قلبها وكأنه فطرات التي تفرق



فوق زهور الصباح . فلما نامت إلى جواره انصهرت ميديا في شخصه جسداً وروحاً وأضحت في أعبة الاستعداد لأن تفعل أي شيء معها كان من أجل الاحتفاظ به . وعندما مات ياسون العودة إلى بلاد الإفرنج وأعلن لها ذلك بروده المعتاد أدركت أن هذا يعني الهجران للأبد وهذا تفجرت طبيعتها الشرسة ومعلو الغليظة في تيار جارف من التائب الحاد على وجوده قالت له إنه إذا كان حقاً سيهجرها لمسوف تسبب له الدمار تنتظم من أشد الانتماء إذ تستمر على وصولها إليهم ربات التائب والغضب أن يجرمنه من الأهل والوطن . وهكذا يعنى أبو اللؤلؤس في سره قصة الحب الخالدة . وإذا كان شعراء الفرجانيا قد احتما بالجانب الأساوي المارح كما دون الإناث إلى جانبته الساحرة فإن أبو اللؤلؤس قد أتم بالجانبين وأبرزهما مستقياً في ذلك فرجينوس الذي أنشئت من عذراء وهو يروي قصة ميديا وإيرسوس في ملحمة من أن الملكة الفرجانية في تلك مثل ميديا فلا تعار على كانت امرأة عتيقة . كان اللؤلؤ اللؤلؤ أبي ميديا ياسون يخلج لحظة حاسمة حاسمة لتتغير الحدث الملحمي في « الأروجونيكاء » . ومن ثم يوسنا أن نطرح التساؤل التالي : ماذا كان سيحدث لو لم يستحب ياسون لمواظفة ميديا الفاضلة تحرم عندما وقعت في من أول نظرة ؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل الطروح أن نبدى ملاحظة جوجرية .

ذلك أن حيرة مثل « وقعت في من أول نظرة » لا يمكن تصور ورودها هذه ميديا لاياً لا تعلم مع عالم البطون اللحمي . أما عالم أبو اللؤلؤس على أقرب إلينا من حيث الجانب السكندري ومن حيث تصاهر حجم الفرد . في البداية يتخاطب ياسون ميديا في صدر كما فعل أوديسيوس وهو يتخاطب نايوسكار « الأوديسيا » الكتاب السادس بيت ١٤٤ - ١٨٥ . أما ميديا فقد غاصت في بحر الحب من ثمة جهها ونظر كل منها لآخر « باتيسات المشاق الموسومة على وجوه لامة » (المكتاب الثالث بيت ١٢٤ - ١٢٤) . ولقد نجح أبو اللؤلؤس في تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه في تناول هذا الموقف .

زينة الكلام أن أبو اللؤلؤس وضع الحب في مركز الحدث الملحمي وبذلك تحل العاطفة موقع الفعل البطولي . وإذا كان الحب واحداً من الموضوعات الملحمية يصفة عامة في الشعر السكندري ، فإنه لم يبلغ عظمة وقوة معالجة أبو اللؤلؤس له . ولعل كتابه المسمى لم يستمر معي الحب كما يستمره وفيهم أبو اللؤلؤس الذي حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة في التاريخ . وهذه فكرة وزنها عه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث حيث تدور الدفالية الكاسمة من الأحصان الروائية والغرامية في المسرح والسبنا والتلفزيون وغيره حول موضوع الحب .

في أحضان شجرة بيتها

جمال القصاص

تفسد عادات القلب
وترثو الرقة أحياناً
خلف عقارب ساعة
كان يرتب وردتها
يمزج حبرها في زوقها
الألوان أو يسبح ..
في عتب الليل
الألوان مدى يتقوس في العيتين
طفل يربك ثمة الأشجار
يضحك ..
خلف عروبتها المكسورة
كان يرثي - بالوتر المقطوع - ثيبتها
بقصع بدايتها يتجسس غوغ نهايتها
سكراً .. أبه
يدل
يصرخ :
- هل مروا
- هل سلخوا نفس الدرب ؟ !
الشمس على كتف النهر التفت ، في فرشة
الماء انقسمت ، أشياخ من طين ، من رمل ،
من نور ، في عكس حين الشط اصطف ،
والماشيتات اليومية انسطرت :
صفر + صفر
صفر - صفر
الأشياء انقطعت ، واختلطت
والرجل الواقف ..
في دهشة غربتها
فوق جذار
ليستجمع صورها

انحلت للحلم ملايحها ، انجرح
في صحنها ..
- راحت
- راحت
- خناها
- خانتنا
كان الشارع مطلقاً
ضوضاء القهى

كانت بالهدين تقيس مسافتها
تحمض بالشجر الدابل ، ..
في ظل ستارها
تشبك وحشتها
تخرج ..
أحصنة صبايتها
تتكسر في دهشة
تلقحها ..
يردأ فرائتها
تستحلب عتمته
تهدل للجميل التائم أنشوطتها
- هل مروا
- هل سلخوا نفس الدرب ؟ !
كانت تسربل في دماها المجنون
غبار لقاتي يتكلس بين أصابعها
يلهم شفتي .. شفتيها
يملأها ..
النمش الولي على عديها
يتسلل للضياء ربانها
بياض تفتتها ..
تستكشف نفاحتها
- أنت
- أنت ؟ !
انحلت جدته في حبيب حياه محبتها ،
استحلت خرقة ، رعت ناحية
الحقل ، وحكمت حكمتها ، استطعت
في مزج الختام ، وحلت حالتها ،
انفتحت في قبح الحجر القالح ، وانضجت
في خلقتها ، مفتحة لصفحة الفصحام ،





طيرٌ مذابٌ في الخضار ،
اصغف حلو الظل ، واشتم السكون
وشف عن دم مختلر في غلاء الكون
أطلته ، فرث في السياه منسوجاً بأزرقها ،
ولف جسمه بنعيم ،
فراجه ، وقد غشتى ظلمة ،
قد استظل بريحه من الجناح ومن جسمي ،
ثم نث دلفة من الضياء في عياه العين
هياته للآتي فامتزجا ،
فكونت امتداداً للضياء وشهوة للجسم
ونسجت ذاكرة وحلم
فحط فوقها ، وفطر صوته الفزحي متشياً
برغبة الوجود ، نازلاً ..
وقد تداعل في الدين
أمسكه ،
فصار شكلاً للفرام
ومحض لون ●

طه

محمود نسيم

نفس في ضعيف

عبد الله السيد شرف

طافَتْ تَمَقُّ على الاوهام تسألها
بعض المطام .. وتشكو فيض بلواها
جئت من الشوق .. والاحلام تدفمها
دفعاً إلى شمرات عشت آياها
ما ضمتا الليل .. إلا زادنا أسفاً
أن لست أفتنمها .. أو لست أرضاها
ضدان .. ما اجتمعا إلا على إحن
نفس تسروم .. وعقل يطلب الله

وقال النواصي

أيارب وجهي في الشراب عتيق
ويارب حسن في الشراب رتيق
ويارب حزم في الشراب ونجدي
ويارب راحي في الشراب ونثي
أرى كل حي هالكاً وابن هالك
وقا حسب في المسالكين صريق
لفل لمقيم السدار إنك ظاهق
إلى منزل نائي المحل سحيق
إذا امتحن الدنيا ليبت تكشفست
له عن عدو في ثياب صديق

السوداء ، الموت ، الذل ، الفقر وسائل ذريت
والإنهاء ؟ .

— عندئذ يأتي الطوفان يتجهم وجهه الطغيان :
والطاغية شقى ، أشقى الناس وأتس من أتس
إنسان :

— نفس الطاغية تجرعت من كل اعتدال ، ودعت
الجنون ليحل محل كل فكرة ورغبة عاقلة (٥٧٣) .

— والطاغية الحقيقية — بخلاف ما يظن الناس —
عبد بالحق الصحيح ، بل هو شخص بلغ أقصى حدود
المروية ، لا يضطره إلى قتل الناس ، ولقاء حياته في
خوف مستمر ، ويجزئه عن إشباع أبسط رغباته ،
ومعاناته على الدوام إلا مرهقة (٥٧٩) .

— والطاغية أشد الناس تعاسة ، لأنه يأخذ كل
عاقلة حكم الآخرين ، ويعلم بالتحكم في الناس ، بل
وحتى الأفعى ، مع أنه عاجز عن حكم نفسه .
(٥٧٣ - ٥٧٦ - ٥٧٩) .

— والطاغية يعيش طوال حياته بلا صديق ، فالعقاة
إما سادة مستبدون أو عبيد خاضعون . أما الحرية
والصدق الحقيقية فتلك نعمة لا يدونها العقاة أبداً
(٥٧٦ - ٥٧٩) .

— والطاغية ابن حلق ، قاتل أبيه ، آكل أولاده ،
يجمع بالطبع أو بالطبع ، أو بينا معا ، بين صفات
السكران ، والصالح ، والمجنون (٥٩٩ - ٥٧٣ -
٦١٩) .

— لكن كل آثار الطاغية الفرد التي يذكرها سقراط
لا تكاد تكون شيئا مذكورا إذا قورنت بما يجلبه الطغيان
من يؤس ويؤله على الدولة . ويؤس جلوكون -
كعادته - حل كلامه فيقول : من الواضح للجميع أنه
ليس ثمة دولة أشقى من دولة الطغيان . . . (٥٧٦) .

— لو وصلت المدينة إلى هذه الحالة ، وتحولت
الغابات إلى وسائل ، وكتلاب الحراسة إلى ذئاب ،
والحرية والعدل للمسوق إلى ظلم وزهابة ، ولم يفلح
الرهبة ولا الوعد في حل الحراس على أداء ما يصلحون
منه من الوظائف ، وأصبح ذنبهم في خداع الناس في
حق الجمال والخير والعدل والنظم الاجتماعية أعظم
من ذنبهم لو تحولهم عن غير قصد (٤٣٣) ، (٣٧٦) .

— لو وصلت المدينة إلى هذه الحال ، وألغيت
والحل ، على ركاز الإيمان والسياسة ، وألغى أحكام
الناس في بلادهم معاملة وتبلغ من السوء حدا يستحيل
معه مقارنة موقفهم بأي شيء موجود في الطبيعة ،
(٤٤٨) ، وفنشرت الجبابرة من الفلسفة - أي من
يهدى الحكمة التي تنازلت للمسعى إلى مثل المعرفة الحقة
ثم تنازل لإصلاح الواقع على صورتها - بعد أن تسلسل
الخداع إلى صفوف الفلاسفة ، وانصرفوا إلى أبعد
الأمر من ملك الفيلسوف (٥٠٠) .

— لو حدث هذا لماذا يكون جواب أفلاطون على
السؤال الأبدى الملهوف ؟

— لن نجد لديه جواب اليأس حين يثيب الأمل
المتجوع ويصطلم بطبع الناس المشغورين على

إنقاذ الدولة



د. عبد الغفار مكوي

أفلى وأفس من الذهب والفضة اللذين يكرههما الناس
وسبيل كل الشرور . ونعلمه ألا يملك كالأخريين
حقولا وبيوتا وأموالاً ، حتى لا يتحول من حارس إلى
تاجر وزارع ، ومن حامي للمدينة إلى طاغية يتفرض
أهلها ويغشاهم أكثر من غشيت الأعداء في الخارج :

سقراط . . . ليس أفسر ولا أبعث على الحيف
بالنسبة إلى الراعي من أن يرى ويقتل من أجل حاية
قطعاته ، كلابا تدفعها شراستها أو جوعها أو أية عادة
سيئة أخرى تمودها إلى التفرغ بالآتي للمباشرة ،
فتتحول من كلاب إلى ما يشبه اللداب .
جلوكون : هذا شيء غر ولا شك .

سقراط : وإذا فمن الواجب اتخاذ كل التدبير التي
تحمول دون سلوك حراسنا على هذا النحو إزاء
مواطنيهم ، بحيث يسيرون استخدام قدرتهم ويغدون
سادة شرسين بدلا من أن يكونوا حفاة خفيين .

جلوكون : أجل . علينا أن نحول دون ذلك بكل
وسيلة .

سقراط : ولكن أتجمع الوسائل لتجميعهم
من الغريزة أن يكون تعليمنا لهم سليما . . .
(٣٧٥ - ٣٧٦ - ٤٠٣ - ٤١٦ - ٤١٧) .

— لكن ما العمل إذا أخفق هذا التعليم ؟ وإذا
انصرفت نفس الحراس الشهوية والغضبية فأطاعت
مرش العقل وقلبت ميزان العدل ؟ وإذا جعل الحراس
مدبتهم مقبرة للأحياء ؟ واقتضى الليل وفي جعبه

— لكن ماذا يحدث لو لم يعد حراس المدينة حراسا
لها إلا بالاسم ؟ سيجرون عليها غرابا لا يعرف ، إذ
أن نظامها وسعادتها يتوقفان عليهم وحدهم (٤٢١) ،
— وكيف نجمعهم من أن يتحولوا من كلاب حراسة
إلى ذئاب ماشية ؟

— بالتفكير والتربية . تلك هي القاعدة الكبرى
لبناء الدولة ، الذوق المادلة المرحدة ، القوية السعيدة
(٤٢٤) .

— وكيف تكون التربية سليمة ؟ ماهو هذا التعليم
الذي يعلمهم يعملون بفهم بعضا كما يعملون من
يتولون رعايتهم بالحسن ، ويعلمهم على إظهار الرودة
مع مواطنيهم والشراسة مع أعدائهم ، حتى لا يلقوا
بالنسبة إلى التهلكة ، دون أن يتفكروا حتى يتكلمهم
الأخرون ؟ .

— وبساجلة : كيف نضمن للحراس أن يبلغ
الكمال والطهر في حراسه ؟

— الجواب : بأن يجمع إلى الحراسة الفيزيائية
صفات الفيلسوف : الحكمة والعلم ، بالحكمة يتعلم
كيف يتحكم في نفسه قبل أن يتحكم غيره ، وبالعلم
يحتل ولا يتدلى حده ، وبالعلم يفهم كيف يطبق
النظر على العمل ، ويقرب الواقع من المثال ، والوجود
من الحقيقة .

— أول درس يتعلمه درس في « التنطير » :
نستعلمه أن الذهب والفضة اللذين يكمنان في نفسه

الشه : أن ننتظر المثلث الذي يولد بمجزة إلهية أو تمحضته الصدقة . تتحد القوة فيه مع الحكمة ، يأتي بدواء يشفى الداء .

— لكن هل يكفي هذا هل يكفي أن نجد الحل لكي نستريح من الأشكال ؟

— سقراط : نعتقد أن النظرية يمكن أن تحقق عملياً على نحو كامل ؟ ألا نقضي طبيعة الأشياء أن يكون الفعل العمل أبعد من الحقيقة من الكلام ؟ (٤٧٣) .

— وإذا وجد عاشق الحقيقة ، ورفيق العدالة والشجاعة والأعداء ، من يتصل بالصدق ويكره الزيف ويرفض الكذب في كل صوره ، من يتجه بريغاته كلها نحو العلم والمعرفة ، من لا يشغل بلمات البذل عن الروح ، من يترجم عن الجشع والوضاعة والغرور والجبن (٤٨٥) - (٤٨٧) ، من يروى أعتاب مدته الحيرة بدمه في سبيلها يتجرع السم الذي تجرعه سقراط ، إذا وجد المثلث من الإنقاذ ؟ هل يتجه في إنقاذ الدولة . كما نتجح في إنقاذ نفسه ؟ هل يقل الاشتغال بالسياسة كما اشتغل جاني في دولته الباطنة ؟ (٥٩٢) هل يتجرع من حصد الناس ؟

— في هذا المثلث - الذي يشارك في صال المثلث المثلث - تكمن كل معاناة أفلاطون الأخلاقية والمصاعيق ، كبل الميرة من قسامة الفلسفي والسياسي . هل عليه أماله في تحقيق الاتحاد بين الوجود والضرورة ، بقدر ما تسمح به طاقة الإنسان وظروف العالم .

— لكن هل يكفي التفكير لتحقيق الدولة العادلة الحرة ؟ ألبست النفس عزيمة للانصراف عن طريق التفكير الحاضر ؟ وهذا المثلث - الفنان - الذي يرسم خطة الدولة وفقاً لمؤنوج (٥٠٠) هل يسلم من الحسد والفتن ، والجشع والإغراء ، وسائر القوى التي تغلب على العالم التجريبي وتحكم فيه ؟

— لم يكن أفلاطون مثالياً إلى الحد الذي يحميه عن الواقع . فهو يعترف بأن فرصة تحقيق هذه الدولة المثالية ضئيلة ، ولكنه لا يستبعد ولا يقرر أنها مستحيلة . ربما تتدخل المصيبة الإلهية ، أو الصدقة الطيبة فيولد المثلث . وبدلاً من أن تسال أنفسنا : متى في

علينا أن نسالنا : كيف نحبه من الانحراف إذا تصادف ظهوره ؟ وليس المهم أن توجد هذه الدولة في أي مكان أو أي وقت طالما أنه وضع مؤنوجاً في السبيل إلى شاة أن يتألمه . فالأهم من ذلك هو كيف نحافظ عليها من بعده ؟ (٥٩٣) .

— إن وجد المثلث نسجد أمامه فلسفة فاسدة ، وسبيلنا كنهتها كل الجهد لإفسادها (والفلسفة القاسية - كما قلنا - أسوأ بكثير من عدم وجود فلسفة على الإطلاق) . هنا يأتي دور المارفين فليهم ، أن يشروا الفلسفة الخفة بحيث تقتضي الجماهير بأن الدولة التي يشرعها الفلاسفة الأصلاء هي الدولة الحقيقية ، وأن مصطلحاتهم مزورة ويرجعوا ويقالها . إن الجماهير وحش طافية ، ولكن السفطالين هم الذين جعلوها كذلك . والواجب الأكبر هو ترويضها وتربيتها بحيث تعترف بفصل الفلسفة الخفة وتكمن المثلث من أداء مهمته . وإذا خات الخلف أو عاقته ظروف أقوى منه فعلها أن تنتم ما بدأ . وإذا جانبها التوفيق لأن عليها أن تكشف و السفطالين لكل العصور ... ولا تحرج صوبنا عن « المؤنوج الإلهي » .

— ليست المشكلة الحقيقية أن « المثلث » لم يوجد بعد ، بل إنه يوجد دائماً ولا يفتت إليه أحد ، وأنه في العادة لأزهد الناس في الحكم . لا مفر إذن من إدرافه على الميوط من عليه :

— علينا إذن أن غارس نوعاً من الضغط على هذه الطيالب الرقيقة يزرعها على الصعيد لرؤية الخير ، الذي قلنا إنه أسمى موضوع للمعرفة . فإذا ما وصلوا إلى هذه الملكة العليا ، وتاملوا الخير بما فيه الكفاية ، فلتحلوا بأن نسمح لهم بما يسمح لهم به اليوم .

— وما هو ؟

— أن نغلوا في طلياطهم وبأبوا المودة إلى سببتنا أو الاشتراك في أعمالهم ومشاركتهم فيها بالنسبة من الأجزاء ، مهما عظمت قيمته أو تضاعلت (٥٩٩) .

— ليس في هذا الإرفاق جور ، مادامت محاسبة المودة بأسرها ، وضمان وحجتها تقتضي المشاركة في الحكمتها التي ينسب لكل فئة أن تؤديها للجماهير :

— وهكذا ترى ما جلوكون أننا لن نكون جالرين على فلاسفتنا إذا أرغمتهم على رعاية بقية المواطنين وتوحيدهم . فليحكم إذن أن يتطاول إلى حيث يقوم بقية

المواطنين ، وأن تعودوا أميكنهم رؤية الظلام ، إذ انكم على اعتدتم الظلام أميكنكم أن تتصوروا فيه على نحو أفضل ألبت مرة ما يصير فيه الآخرون . وستعرفون كل ضرورة في الظلام وتعلمون ما تنظم . لأنكم شاهدتم الأصول الحقيقية للحلال والعدل والخير . وهكذا يندو دستورنا ، بالنسبة إلينا والجميع ، حقيقة لا حيا كما هو حادث بالفعل في معظم الدول الحالية ، حيث يذب الصراع بين الناس من أجل ظلال ، ويتنازعون السلطة وكما يخبر عيس ، على حين أن الدولة ، في الواقع ، لا تكون غير الدول وأصلها حكا إلا إذا تولى زمام الأمر فيها لأزهد الناس في الحكم ، بينما يحدث عكس هذا في الدول التي يحكمها عكس هؤلاء (٥٩٠) .

— هل يرفض « المارفين » الاستماع إلى هذه الحجج ؟ وهل يوافقون على الإشهاد في الجهود السياسية على الرغم من أنهم يقضون معظم حياتهم في عالم المثلث الخالص ؟

— قال : إهم لن يستطيعوا الرفض ، إذ لهم عادلون ، ونحن لا نطلب إليهم شيئاً سوى العدل . ولا شك في أن كلا منهم لن يتولى القيادة إلا لأنها ضرورة لا مفر منها ، على عكس ما يحدث الآن في كل الدول (٥٩٠) .

— ماذا تنتظر اليوم من المثلث ؟ كيف نراه في ضوء العصر ؟ أتجدد وهما وعقارة ، أم نقفوا أترأ ذلك حديثنا لسيبل الخي ؟

(المثلث ؟ هل بقي كلمة ، تبعها كاظف الباهت ، لغة هاملت ؟ - (بولونيوس : - ماذا نقصراً

بعض مولاي ؟ - كسلصات ، في كسلصات ، كلمات . كملات . (٢) أن تترجم من لجج الصوت ، كعريس تعمل في صمت ، ميزان العقل وسيف العدل ، إيطارد زيف الكلمات ؟ أتدور ندور مع الطامحين ؟ غشغ كملات نسيج كلمات تتبادل عن سرده يكون ، في فرش السام للمؤمن ، وبغوت ككل الأموات ؟ فامدلت أن تقلد نفسك ، ونسك تبرد السجون ، في كهف الظلمات المهلك (الواحد من أجل الكل ، والكل لأجل الواحد) الملتصقة ما بين يديك : حقل ينتظر المحرث ، أرض تبحش البث ، تبث من ليل الرحم بلور البعث ، وأصبح الواحد ...) ●

- Hegemonic (١)
- Logistic (٢)
- Alogon (٣)

(٤) عوفمان ، المصدر السابق ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٥) تشير جميع نصوص الجمهورية إلى ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . أما المحاورات الأخرى فقد رجعت بالدرجة الأولى إلى الطبعة الكاملة لمحاورات أفلاطون في ترجمة من كبار المترجمين من أهمهم شيرمانير ، وهي التي ظهرت وفقى من الذكر أن الأرقام الواردة تشير إلى ترتيب هيريكوس ستيفانوس للمعروف .

Platon Samtliche Werke Heidelberg Verlag Lambert Schneider
(in 3. Bände)

(٦) هاملت ، الفصل الثاني ، المشهد الثاني .



اغنية طين في الجبلين

للكاتب القصصي هرمان هسه
ترجمة فؤاد كامل

ولم يلبث أن نسي هو أيضا أباه الروحي فسفانجر والملاكمة الصغار . فقد كان يحيا حياة مترقة يجد فيها متعة فائقة . ولم يكن هناك من يضارح أسلوبه حين يركب خلال شوارع المدينة ملوحًا للفتيات المقيمتات بها ، باعًا هن ينظراته الخفية التي تثير غيظهن ، وما من أحد كان يستطيع أن يمتطي جواده بمثل ذلك المرح والرشاقة ، وما من أحد كان يمكن أن يجاربه في فروعه واختياله في أثناء عجالي الصفص والشراب التي تمتد في الحديقة في ليل الصيف . وكانت عشيقته الأرملة الغنية تهنه بالاموال والنيشاب والجل ، وبكل ما يحتاج إليه ويشتبهه ، وقد سافر معها إلى باريس وروما ، وردد على ملاذاتها الحريرية . وهذه العشيقه كانت - على كل حال - هي الابنة الناحصة الشرافة لمواطن في العاصمة ، وكان لقاها متهورا في حديقة أبيها ، فإذا سافر إلى الخارج ، ي بحث إليه رسائل طويلة حارة .

وجاء حين لم يعد فيه ، فقد وجد أصدقاء له في باريس ، ولما كان قد ستم عشيقته الثرية ، وأصبحت الدراسة بالنسبة إليه حينًا قليلًا منذ ما بعد ، فقد مكث في الخارج ، وعاش حياة الطبيعة الحرة . فاقني الجياد والكلاب والنساء ، ويعثر المال ، واكتسب المال على موائد الجسر ، وكان الناس يتبعونه في كل مكان ، وكانهم أسراء ، وكانوا يخدمونه ، فينقسم ويتكلم كل شيء ، كما قبل غائم الغفلة الصغيرة من قبل . وبقي سحر الأمانة التي شتمها أمه في حبه وعلى شقيقه ، فكانت السوءة بذلك في حثان ، وكان أصدقاؤه مهوسين به ، ولم يظن أحد - ونادرا ما ظن هو نفسه - أن فؤاده أصبح فارغا ، جشعا ، وأن روحه حلية ، تمتلئ بالألم . وفي بعض الأحيان ، كان الحب يضره ، فيهرب متكررا إلى مدن أجنبية ، يد أن كان يجد الناس تافهين في كل مكان ، ومن السير غزوهم ، وفي كل مكان كان يزدري الحب الذي يهيم بهذه المهله ، والذي يرضى بهذا الغليل . وكثيرا ما كان يشعر بالاشمئزاز من الرجال والنساء اللذين لا يكونون مزيدا من الكبرياء وعزة النفس ، فكان يفضي أياما بأكلها وحيدا مع كلابه في أكواع الصيد الجميلة المختارة بين الجبال ، فإذا طرد وقفاً واصطاده ، كان ذلك أجلب لمادته من احتلاك حسنة أصدما التذليل .

وأنه إحنى رحلاته البحرية . قابل مصادة زوجة سفير شابة ، كانت سيدة متحفظة ، هيفاء القوام ، تنتمي إلى طبقة النبلاء الشمالية ، وتنف متميزة غيزا واضحا بين كثيرات من النساء الخروصات على اتباع كل ما هو حديث ، والرجال اللذين . كانت شاحنة ، معترضة بتنهسا في هدوء ، وكأنا لا تجد نذا ، وعندما راقها ، ورأى أن نظراتها قد تجاوزته هو أيضا

وبعد أعوام عديدة ، عندما أصبح وأفسطس ، طالب في الكلية يضع على رأسه قلنسوة حمراء ، ويهت له شارب ، عاد بالركبة مرة أخرى إلى بيته القديم ، لأن أباه الروحي كتب إليه قائلا إن أمه قد اشتد بها المرض وإنها لن تعيش طويلا . وبلغ الشاب بيته في المساء . وإندهش الناس وهم يرونه ينزل من المركبة يتبعه الحوذي حاملا حقيبة ضخمة إلى المنزل . وكانت السيدة « إليزابيث » تمانى سكرات الموت في الحجرة العتيقة ذات السقف المنخفض ، فلما أبصرها الطالب الوسيم وقد علاها الشجوب والقبول فوق الوسائد البيضاء ، ولا تستطيع أن تحبه إلا بنظرات عينها الماخذين ، التي تنفس على فراشها متعبا ، وأخذ يقبل راحتيه الباردتين ، وركع إلى جوارها الليل بأكمله ، حتى تجلت يداها ، وفارتحت عينيها الحيات .

وما أن رويت الثراب ، حتى صحبه أبوه الروسي « لسفانجر » من فزاعه ، ودخل معه إلى بيته الصغير الذي بدا للشباب أفقر وأظلم من ذي قبل . وعندما جلسا معا وقتا طويلا ، وكانت الثالثة الصغيرة في وحدها التي تومض بضمه خافت في الظلام ، جعل الرجل المجهز الضليل يتخلل لحية البيضاء بأصابعه النحيله ثم خاطب أفسطس قائلا : « سأودع نارا في المدفأة ، وعندك لن تحتاج إلى المصباح . وأنا أعلم أنه ينبغي عليك أن ترحل جدا . ولأن قد ماتت والدتك ، فلن تعود في وقت قريب جدا . »

وما أن قال هذا ، حتى أشعل نارا خفيفة في المدفأة ، وسحب مقعده بالقرب منها ، ووضع مقعده « أفسطس » قريبا من جلسه . وجلسا على هذا النصح فترة أخرى طويلة ينظران إلى الجمرات اللترهية ، حتى هذا الشرر الضامير ، وهنا قال الرجل المجهز متعلقا : « وداعا يا أفسطس ، أتني لك كل خير . كانت لك أم صالحة صنت من أجلك أكثر مما تعلم . وكتم كان يسرن أن أصنع لك تلك الموسيقى مرة أخرى ، وأن أترك الصغار المباركين ، ولكنك تعلم أن هذا لم يعد ممكنا الآن . ولكن ينبغي أن تستامهم ، وأن تذكر أنهم أبوصلون الغناء ، وربما استطعت أن تسمعهم ثانية إذا جاء وقت نجت فيه ذلك بقلب وحيد مشتاق . ولأن ، أعطى يدك يافى ، فلما عجوز ، وينبغي أن أذهب للغرائس . »

وصالحة « أفسطس » ، ولكنه لم يستطع الكلام . ورجع حزينا إلى بيته الصغير المغفر ، وردد للمرة الأخيرة في منزله العتيق ، ولكنه قبل أن ينام ، خيل إليه أنه سمع مرة أخرى موسيقى طفولته المذبة ، وإن تكن بعيدة جدا ، خافت جدا . وفي صباح اليوم التالي ، رحل عن بيته ، ولم تسمع مدبته شيئا عنه بعد ذلك لأمد طويل .



أقلت عليه نظرة رزينة من عينها الزرقاوين الصافيتين ، ثم همت
تقلع : وكيف عرفت أنني أحبك ؟ أنا لا أنكر ذلك ؛ أنا أحبك ، وقد
نسيبت كثيرا أن تكون زوجي . فأتت أول من أسيته بكل قلبى . وأسأله ،
كيف يمكن أن يمتنع الحب إلى كل هذا الضلال ؟ وما كنت لأذكر أبدا أن
من الممكن بالنسبة إلى أن أحب رجلا ليس طاهرا أو خيرا . ولكننى أوتر ألف
مرة أن أبقي مع زوجي الذى لا أحب كثيرا ، ولكنه فارس كامل الشرف
والفرسية ، ومما صفتان لا تعرفها . ولأن ، لا تتنوه بكلمة أخرى ، بل
عدي إلى السفينة ، وإلا فسوف أنادي على الغريب لحاقي من وفاحتك .
ومها يكن من طهيه ووتوسلاته ، فإنها أشاحت عنه ، وهمت بالسير
وحدها لولا أنه لحق بها صابتا ، وراقها حتى بلغا السفينة . وهناك أنزل
حقيته إلى الشاطئ دون أن يودع أحدا .

ومنذ ذلك الحين ، تبدل حظ هذا الرجل الذى أحبه الناس كثيرا ،
فأصبحت الفضيلة والشرف شيئين يفضيها كل البغض ، وداس عليها تحت
قلعيه ، وأخذ يسرى عنه نفسه بأفواء النساء الفضليات ببذعه الساحرة ،
واستغلال الرجال الذين لا ترقى إليهم الشهوات ، فيخذل منهم أصدقائه ،
وسرعان ما يقلب عليهم ، مبديا لهم احترامه . وكم من نساء وفيات
دفعهن إلى الفقر ثم تكرر هن ، وكان يحدث عن الشبان الذين يتسمن إلى
بيوت ثيلة فيجتهن في إغوائهم وإنساجهم ما وسعه الإغواء والأفساد . ولم
تكن ثمة متعة لم تنفس فيها ولم يستغفرها تماما ، أو رذيلة لم يتكسبها ثم
ينيلها ليغارف غيرها . بيد أن قلبه كان يخلو من كل مسرة ، ولا يتردد في
روحه أى صدى للحب الذى كان يستقبله في كل مكان .

وإلى بيت ريفي فقم يقع على شاطئ البحر ، كان يعيش ملوما محسورا ،
وكان الرجال والنساء السائين يقبلون لزيارته هناك ، فيعطيهم يشرواته
الوحشية ، وأزواجه الشبهيد . وكان يبعد لذته في الخط من قدر الناس
ومعاملتهم بالنسبة أنواع الاحتقار ؛ وكان متخيا إلى درجة الاشتزاز بالحب
الذى لا يسمى إليه ، ولا يرضى فيه ، ولا يستحقه ، والذى يحيط به حينها
ذهب ، كما كان يشعر ببيت الحياة اليمرثة الموهوثة التي لم يخط فيها أبدا ،
وإنما يأخذ دائما . وفي بعض الأحيان ، كان يفرض الجوع على نفسه فترة
طويلة ، لكي يشعر بشبهة حقيقته فيها بعد ، ولكن يبتلع شهوته .

وانتشرت الأنباء بين أصدقاؤه بأنه حليل ، ينتاج إلى الهدوء والعزلة .
وايمالت عليه الرسائل ، ولكنه لم يكن يقرؤها أبدا ، فكان أصحابه الذين
أزعجته هذه الحالة ، يستعصرون أحدهم من صحته . ولكنه كان يجلس
وحيدا ، غارقا في صومه إلى القاعة التي تشرف على البحر . . . وقد أتمدت
حياته الخاوية اليائسة وراه ، قاحلة خالية من الحب مثل البحر الرمايى
المالح المظلام الذى يبتد أمهه . كان وجهه شحبا ، وهو قابع في مقدمه مظلا
من الثالثة العالية ، يغاص نفسه . وكانت أسراب النورس البيضاء تتدافع
بفعل الريح صوب الشاطئ ، فلأخذ ياتبعها بعينين متخولان من كل فرح
وتعطاف . وما أن وصل إلى ختام أسفلاته ، ونادى على خادمه ، حتى
انفجرت شفاته عن ابتسامة فظة ، شريفة . وأصدر أوامره بأن يئذي
أصدقائه جميعا إلى وليمة في يوم معلوم ، وكان ينوي أن يثير في قلوبهم الريح
وأن يسخر منهم عند وصولهم برؤية المنزل خاويا ، ترقد فيه جثة . فقد
اعتزم أن ينهى حياته بالمسم .

في حجلة وبلا مبالاة ، خيل إليه أنه يجرب الحب لأول مرة ، وعقد عزمه على
الفرز بقلها . ومنذ ذلك الحين ، وفي كل ساعة من ساعات النهار ، مكث
قريبا منها ، وأمام عينها ، ولما كان هو نفسه عروطا دائما بالمعجبين به الذين
يرجون مصاحبته ، فقد ظل هو والسيدة الجميلة اللامبالية المركز الذى
يتحلق حوله جماعة المسافرين دائما ، وكأنه أمير ملازم لا يرهت ، بل إن
زوجها الأشقر نفسه كان يعمل به احترام ، ويتجهم التناه لإرضائه .

ولم يتمكن قط من الاقتراف بهذه القاتلة الغريبة ، حتى أقلت السفينة
مرساها في ميناء جنوى ، فبارحوا المسافرون جميعا ليقتضوا ساعات قلائل
متجولين في المدينة الأجنبية ويشعروا بصلاية الأرض تحت أقدامهم مرة
أخرى . بيد أنه لم يتحرك من جوار محبوبته ، وألقط في أثناء اختلاط الناس
واضطرابهم في سوق المدينة أن يتجانب منها أطراف الحديث . وكانت
دروب صغيرة ممتعة لا حصر لها تصب في ذلك الميدان ، فصحبها إلى واحد
منها ؛ ورافقت في فقة ، ولكنها عندما أكرمت بفتة أبها وحيلة معه ، توترت
أعصابها ، وأخذت تتلفت على راقها في الرحلة . فاستندار إليها متلهفا ،
وأخذ يدها المترددة بين يديه ، وزين لها أن تترك السفينة ويهرب معه .

وعلاها الشحوب ، وظلت عينها مطرقة إلى الأرض ، ثم قالت في
نعمته : ليس هذا من الفروسية في شيء . أرجو أن تسمح لي ببيان
ما قلته فورا .

فصاح أغسطس : لست فارسا . . . إنما أنا عاشق ، ولا يعرف العاشق
شيئا سوى مشهوته ، ولا يكر إلا أن يكون معها . . . ياسيدتي الجميلة ،
أهري معي ، وستكون سعداء .



التحديث والسياسة

٢

تحسين عبد الحى

ومع ذلك ، ففى فرنسا التى انجبت أسئلة الديمقراطية فلسفة ، وأسئلة الديمقراطية نظاماً ، لا يكف أسئلة النظم السياسية منذ أن دخل أسلوب الاستفتاء الشعبى فى دستور ١٩٥٨ ، من التحدي من أن فقدان النضج السياسى الذى يميز بعض الشعوب ومها - كما يقولون - الشعب الفرنسى يجعل الاستفتاء إلى أداة خطيرة فى يد القادة ، لأن الشعب الفرنسى - كما يقولون أيضاً - ما يزال منذ جان دارك يبحث عن يقوده ليتجاهل .

ولى مصر والعالم العربى ، والعالم أجمع كثر الحديث عن الديمقراطية ، ولدى الولايات المتحدة التى تعتبر من أرقى النظم الرأسمالية فى العالم ، يتحدثون الآن من شيء اسمه الرأسمالية الشعبية . . . ومع ما زالوا يقولون إنهم وحدهم الديمقراطيون من خلال نظائهم البرلمانى . . الذى أصبح فاسداً ، ولا يعبر فعلاً عن مصالح الشعب الأمريكى ، فهناك كفى يكفل الدستور نزاعة الحكم الديمقراطى ، وصول دون انحراجه ليرجع البرلمان الذى ينتخب أعضاءً من الشعب مباشرة كل ستين ، وأولئك إلى مهينين أساسيين :

- تشريع القوانين
- مراقبة تنفيذها

نظراً كان هذا التعبير عبقراً ، ولكن صلباً أصبح مجرد حبر على ورق ، فالديمقراطية التى هى أسلوب فى الحكم ، فقدت معناها وجوهرها ، حين ألفتت بخدمة نظام رأسمالى طامع سخرها لصلحه أربابه وسدته ، وجعلها على صوته ومثاله ، فالقوات الذين هم قوام السلطة التشريعية يطمحون إلى الوصول للسلطة والبقاء فيها ، ولكنهم فى سبيل الوصول إليها يحتاجون إلى

وتتجاوز التبرعات المالية أعضاء الكونجرس الأمريكى وتصل إلى سوقى الإدارة الأمريكية أنفسهم ، فمن ضمن وسائل إثراء المسؤولين الأمريكين على سبيل المثال ، دعوتهم للحديث أمام المؤتمرات اليهودية ، وللحال حل ذلك أن الكسنتر هيج وزير الخارجية الأمريكى السابق - والذى سمح لإسرائيل بغزو لبنان - حصل بعد أن استقال من وزارة الخارجية على ٢٥٠٠٠ دولار من حديث إستغرق حسا وأربعين دقيقة أمام جمهور يهودى ، وكان لإراء السيناتور دانيال ماتييه الذى حقق شهرته السياسية كمندوب عن إسرائيل أثناء عمله كسفير للولايات المتحدة فى هيئة الأمم المتحدة ٢٥٠٠٠ دولار عن عشرين حديثاً لهاها أمام هيئة يهودية مختلفة بواقع ٣٧٥٠ دولار عن كل حديث ١١ وقد نه كثير من الباحثين إلى وجود علاقة بين المكافآت التى يتسلمها أعضاء الكونجرس من أحاديث بلغتها بدعوة من جماعات يهودية ، وبين تصويتهم للتصريح لإسرائيل فى الكونجرس .

هذا عن الديمقراطية والحرية فى الجانب الغربى ، فمعاً عنها فى الجانب الشرقى ؟

لقد أدانت الماركسية الديمقراطية البورجوازية بقوة وفضحت قمعها فى الحفاظ على سيادة الشعب ، منذ البداية قبال ماركس وانجلز فى البيان الشيوعى (١٨٤٨) خطابتها البورجوازيين : « إن قانونكم ليس إلا إرادة طبقكم مصفوفة فى قانون عام . . وهو حق فيها . . يضمن من أن البرلمان لم يحل مشكلة الديمقراطية ، غير أن ثيمته كانت متوقفة على أن تقدم الماركسية الحلى البديل لمشكلة الديمقراطية - فهل قدمت ؟

فى المجتمعات الماركسية تحكم الطبقة ديكتاتورية البروليتاريا ، وسعى فى داخل هذه الطبقة فإن الحكم يحىء عن طريق انتخاب الممثلين للعمال والفلاحين فى كل مستوى تنظيمى من المستويات التنظيمية للحزب الشورى الحاكم ، وكلما تمت عملية التصعيد الانتخابى إلى أعلى كلما تركزت السلطة لى تصل فى النهاية إلى اللجنة المركزية للحزب لم تعمل بشكل حاسم إلى يد سكرتيرها الأول .

يقول ستيفانو كلير أمين هام الحزب الشيوعى الأسبانى فى كتابه الشهير « الشيوعية الأوروبية والدولة » - : « إنى مقتنع بأن لينين لم يكن أكثر من نصف حق حين قال : « لا يمكن أن يتحقق الانتقال من الرأسمالية إلى الشيوعية - بطبيعة الحال - أن فى يقدم وفرة وتزدها هائلين من الأشكال السياسية ، ولكن جوهرها جميعاً سيكون بالضرورة واحداً مفرداً : هو ديكتاتورية البروليتاريا » .

لم يكن أكثر من نصف حق لأن جوهر كل الأشكال السياسية للتحول للانتقال إلى الاشتراكية هو - كما نعتقد أن تحكم اليوم - هيمنة الشعب العامل ، بينما تزدهر وفرة الأشكال السياسية يستلزم بالمثل إمكانية ألا تكون ديكتاتورية البروليتاريا ضرورية .

إن مخطط إقامة دولة بروليتارية لدى الرسمى لينين فى كتابه « الدولة والثورة » لم يتحقق فى أى مكان ، فضلاً

المال . . والمال موجود لدى المؤسسات الاقتصادية وتقاتل أصحاب المصالح الكبرى ، وهؤلاء يقدمونه للبرلمان - بفضل أموال فيهم - لأنهم يعتبرون أنفسهم مدعيين لمن تبرع لهم ، ومكافآت للقوانين التى يشرعونها بأمرهم - صالحي الذين دفعوا لهم ليدفعوا إلى المجلس ، لا لصالح الشناخين الذين أولوهم فتنهم ، وما أن الحشد الوحيد للثواب المستحق هو المودة دائماً إلى البرلمان . . والمودة تتطلب المال ، فإن الحرية مستقلة تتكرر إلى ما لا نهاية ، وعدهم هى المعادلة البرلمانية فى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث جاءت الديمقراطية لتكون البديل من الحكم الفردي ، فلما بالمظالم ترتكب باسمها ، فقد كانت الديمقراطية حلاً ، ففقدت فى الولايات والعالم المعاصر مشكلة .

يقول فريديريك تونستد مارتز فى كتابه « زوال الآتياء الكولونين » : « إن الطبقة التى أمثلها لا يتم أبداً بالسياسة ، إنما لسنا سياسيين أو مفكرين اجتماعيين ، إنما الأضواء تلك أمريكا ، والله وحده يعلم كيف ملكناها ، ولكننا مصممون على الاحتفاظ بها إن استطعنا ، وذلك باستخدام القتل الماحل لدمنا ، لتصفوذا ، لحالتنا ، لروابطنا السياسية ، للشيخوخة الذين أشرقتناهم ، وأعضاء الكونجرس الجياح الذين يخدمونا ، والسياسيين الشجعان الذين يتكلمون باسمنا ضد أى شراع ، أو أى برنامج سياسى أولية إنتخابات رئاسية بعد ملامتنا أو قتلنا . . »

ودور التبرعات المالية فى الانتخابات الأمريكية أصبح يرسى فى الواقع بأن المسألة مسألة بيع وشراء والمناخية الموجودة بين تبرعات المصالح الخاصة ، وبين كيفية التصويت فى الكونجرس ، توحى فى بعض الأحيان بأن الكونجرس أصبح معروضاً للبيع .

عن البلد الذي صور لنا ، ولا يزال يَصُور لنا على أنه النموذج المثالي .

يقول لينين في هذا الكتاب : « إن كل الثورات السابقة حَسَّنت جهاز الدولة ، وإن ما يحتاج الأمر إليه هو سطحها ، وتحسينها ، وأن هذه هي النتيجة الرئيسية والأساسية للنظرية الماركسية للدولة . وبقيام ثورة أكتوبر الشيوعية في الاتحاد السوفيتي تحطم خط واحد من الدولة ، ولكن ظهرت مكانه دولة « محسنة » كثيرا : أي أكثر قوة وأكثر تنظيمًا تلك أدوات سيطرة جبارة ، دولة تجهدها نفسها أيضا » بينما نتحدث باسم المجتمع في وضع فوق المجتمع .

ويكتب لينين مواصلًا تطوير الموضوع نفسه فيقول : « جهاز القهر . . هو هنا أغلبية السكان ، لا أقلية ، كما كان الحال دائما في ظل العبودية والفاشية وعبرية الأجر ، بحيث أن أغلبية الشعب تنضم قاهريا ، فإنه لا يعود ضروريا وجود قوة خاصة للقمع - المجلد ٢٥ ص ٤١٩ - المؤامرات الكاملة : ومع ذلك فإن الدولة الجديدة التي نشأت عن الثورة تجد نفسها مضطرة خلق قوة قمعية خاصة ، وفي ظل ستالين انتهت هذه القوة إلى السيطرة على كل شيء ، المجتمع البشري من جهاز الدولة ، بما في ذلك الجيش ، والحزب ، ومثلت أذرعها حتى إلى الديمقراطية الشعبية ، حيث تغلبت القمع وتطغمت الحكامات الرهيبة في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ١١

كل ذلك اعتاد لينين أن يتحدث عن البيروقراطية وعن الجيش التنظيمي كطغيات على جسم المجتمع البرجوازي ، تنشأ عن التناقضات الداخلية التي تفرق المجتمع قزبًا ، ولكنها بالتحديد طغيات تزد مسام المجتمع الحيوية .

ومع ذلك فإن الدولة التي خلفتها ثورة أكتوبر اضطرت إلى تنظيم بيروقراطية وجيش نظامي ، وأعطت هذه البيروقراطية امتيازات فاقت الأجر المادي للعامل ، وجمعت من غير الممكن في الممارسة زخمتها كتمامًا ، مثل الموظفين في دولة رأسمالية .

إن ذلك النظم من الدولة الذي ظهر في الاتحاد السوفيتي ، والذي ليس دولة رأسمالية ، ظالما لا يهدم الملكية الخاصة ، والذي ليس أيضا الدولة التي كان يخلها لينين - حيث العمال يمارسون السلطة مباشرة - كيف يمكن تكيفه مع التصور الماركسي للدولة ؟

يقول ستالينجا كارو : لقد كان لينين يتحدث عن الدولة في المرحلة الأولى من الاشتراكية عصفقة كثير من عتري القانون البرجوازي ، ولكن الدولة التي تتناولها قد مضت إلى أبعد مما تكون به لينين في هذا المجال ، فلم تحظ ببعض عتري القانون البرجوازي ، وإنما قلّمت أمثلة على الانحراف والاحتلال لا يمكن يمكن تحيّلها إلى أوقات أخرى إلا في الدولة الامبريالية . إن مشكلة الدولة تبقى هي المشكلة الكبرى ليس فقط قبل ، بل أيضا بعد ، أن تكون الملكية الخاصة قد قضى عليها .



فقد تحدث ماركسيون كبار من مرحلتين في بناء الشيوعية :

الأولى : المرحلة الاشتراكية : وتتلخص في الصيغة الكلاسيكية التالية لكل حسب عمله .

والثانية : لكل حسب حاجته . ويتطابق مع المرحلة الأولى خلق الدولة البروليتارية التي من شأنها أن تشكل الديمقراطية الأوسع للشعب العامل ، أما المرحلة الثانية - الشيوعية - فمن شأنها أن ترى زوال الدولة التي ستنتهي حسب تعبير أنجلز : في متحف الأفكار القديمة جنبًا إلى جنب مع المغزل والنفس البرونزي . ومع ذلك كشفت الممارسة عن أن الأمور أكثر تعقيدا بكثير ، والتي الخطير هو أننا كسبا يقول كارو نواصل في الممارسة ، ما هو أكثر تعقيدا - المخططات النظرية نفسها ، الأمر الذي أدى إلى إضمار التفكير الأيديولوجي كثيرا من الواقع . وأصبح في تناقض معه ، هذا التباين بين الأيديولوجيا والواقع أعطى اللامباليا طامبا ينطوي على الغرابة والنعوض ، وهو طابع يميز العلاقات بين الأيديولوجيا والممارسة ، فالعامل اليدوي أو الذهني الذي لا ينجح بعد في أن يظلي « حسب عمله » والسلي يمشي في ظسرف صعبة ، والذي هو ضحية التي البيروقراطية ، والذي يجري إضماره من كل القرارات الهامة التي تفرس عليه بطريقة أو بأخرى من قبل ثنائي الحزب - والدولة ، ذلك الثنائي الذي يمثل بالنسبة إليه سلطة وقوة صنع القرارات ، ذلك العامل الذي لا يفرج بعد من حالة الغرابة ، لا يستطيع أن يشعر بأن حياته جديرة بأن

تُعاش ضلًا في ظل الاشتراكية على الرغم من أن الراسمالين لا يستغلونه !

وحسنا نقدم له خططنا الأيديولوجية ، وُضعت في وقت لم يكن يمكنها إلا التصيمات التنبؤية ، كمبرو وتبرير ، فإن هذه المخططات لا تقمته ، وقد بدأ في تكوين شكوكه حول الاشتراكية ، ويكون الحال أسوأ من هذا إذا قيل له أن عمل بناء الشيوعية قد بدأ ، فإنه معتدل يميز نفسه بالثبات التي يجري تداولها على نطاق واسع في الاتحاد السوفيتي والبلدان الشيوعية .

وعلى الرغم من أن سلطة الدولة في الاتحاد السوفيتي لم تعد تخدم مصالح الملكية الرأسمالية التي اخضت هناك ، وفي كل الدول التي تعتق الشيوعية ، فإننا لا نستطيع النظر إلى الشريعة البيروقراطية على أنها طبقة رأسمالية ، لأنها لا تجوز ملكية خاصة ، والمجزء من ربيع المشروعات التي يتم إغناقه على صيانتها ، هو بالتأكيد أقل من نفقات الحفاظ على البيروقراطية في أي بلد رأسمالي ، ومع ذلك فإن الشريعة البيروقراطية في المجتمعات الماركسية - وفي مستوياتها المختلفة - تلك سلطة سياسية فائقة - وتكاد تكون خارجة عن كل سيطرة ، والتي تتخذ قرارات وتوسر مسائل كثيرة متجاوزة الطبقة العاملة ، حتى الحزب ، الذي يجسد نفسه - إذا أخذنا به ككل - عاضاها لتلك الشريعة البيروقراطية .

عند هذه المرحلة من التطور فإننا نجد في المجتمعات الشيوعية دولة تضع نفسها فوق المجتمع ، وهو يعني أن المجتمع لا يصبح حراً بعد ، وأن تعبير الديمقراطية



الاشتراكية الذي يلمز الشيوعيين أن يتحدوا عنه هو مجرد وهم صوّره في أدبيات كثيرة ودراسات شتى للتصديق إلى دول العالم الخارجي ، في الوقت الذي يفتقدون هم فيه أبسط قواعد الديمقراطية والحرية .

لماذا هذه المقدمة الطويلة نسبياً ؟ لأن قضية الحرية والديمقراطية في مصر والوطن العربي هي في جبال القند والجلبد بين أنصار كلا المذهبين الرأسمالي والشيوعي ، ولأنها نسبياً غير ديمقراطيين ، وسيماليين للإنسان وتطوره ، فأى الطرق والأساليب الديمقراطية يجب أن تتبناها مصر - والعالم العربي - في مجال تحديث وعيها السياسي بحثنا عن الحرية الحقيقية للإنسان فيها ؟ .

ولا يعني هذا أننا نرفض هذه المبادئ والأساليب الديمقراطية حلة وتفصيلاً ، لأنها راسخاً ما أبنا جزء من تراث العالم الذي نعيش فيه وما زالت تتفاعل عواملها على الساحة الدولية ، وما نرفضه هو أن يجاور البعض اجتذبتنا إلى هذا الاتجاه أو ذاك بحجة أنه أفضل لواقعنا ومستقبلنا . . . إننا ندعو إلى ثقافة سياسية تطور ، وهذا يعني أن نعرف كل ما يمكننا معرفته عن هذه النظريات في الحرية والديمقراطية ، وأن نطبق منها ما يتفق وواقعنا الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي ، ومتطلباته ، بل قدما ما يمتدنا الجهد ، صوب وسيئات التعطيلات المعاصرة لهذه النظريات في المجتمعات التي تمتثلها . فالذين اكتفوا بترتيب الماركسية ، وأخذوا ينادون بها يمانون ليس من نقض في الديمقراطية والحرية فقط ، ولكنهم مصابون بحمي التخلف الديمقراطي ولم يسألوا أنفسهم سؤالاً واحداً . هل ينت الخيل في سوريا ؟

والذين اكتفوا بالانهاض بالمظاهر الشكلية للديمقراطية البرلمانية الغربية ، واعتقدوا أنها السبيل الأمثل لنسج الديمقراطية وتأسيس الحرية في مصر والبلاد العربية ، لم يدركوا أننا لم نغز في تاريخنا الطويل بأبوابك الذين تصفرت أقدامهم ، الذين حولوا خطاً من أنماط الاستهلاك إلى نوع من المبادلات . إننا في الحقيقة أبناء حضارة عربية إسلامية استطاعت قبل أن تظهر طريقة والمعرفة أقدامهم ، وأن تحل الاقتصاد العالمي المعروف في ذلك الوقت من اقتصاد إقطاعي إلى اقتصاد تجاري . وهذه مسألة يتجاهلها كل المثبتين يتطور الاقتصاد في العالم وأثر ذلك على مسألة الديمقراطية والحرية . وهو أيضاً لا يمانون من مسألة الحرية والديمقراطية كمسألة نظرية ، ولكنهم يمانون كذلك من مشكلة التخلف الديمقراطي . . .

وإذا كنا لا نملك - حتى الأساس الذي يمكننا أن نبدأ منه في بعض أقطار الوطن العربي - في الحديث عن الديمقراطية والحرية ، فإننا في مصر على الأقل نستطيع أن نناقش مثل هذه القضايا علناً بغير خوف أو مقلقة عقاب . أملاً في الوصول إلى تحديث حقيقي لروحنا السياسي . وهذا هو موضوع الجزء الثاني من السلسلة والتحديث والسياسة . ●



عبد المنعم شميس

أراد النضال عن فكرة السلام مدح الجيش على طريقة : فر أعزاه الله غير من قتل رحمه الله .

وعلاول الحسنيات كتب أبو السمود الإبراري مشيرات المسرحيات وسيناريوهات الأفلام . وكان أكثر الكتاب انتشاراً في القاهرة ، ثم اشترك مع أسماويل بس في تكوين لفرقة مسرحية كان هو مؤلفها الوحيد واسماويل في تمثيلها الوحيد . ونجحت نجاحاً باهراً . . ولم يلبثت احد إلى موضوعات المسرحيات الضاحكة لأن الناس يريدون الضحك ولو على أنفسهم ، ويحبون للتسلية . ولما قلت لأحدكم أن الصير جبل لرافك . . . ولما قلت له بعد لحظة واحدة أن الصير هو قلة الحيلة لرافك . . . لم قد يقول لك أن الإندفاع والتصهرو هو أحسن وسيلة لتحقيق آمالك في الحياة .

وطبقاً لبدأ أن الدهر مطلب ، وإن الدنيا لا تدمد في حال . وإن الناس يمينون الحياة في مشاكلهم الوافية كتب كثير من الكتبة روايات ومسرحيات وقصصيات وسينمايات كان يجربوها كل يوم مثل السجائر . . . فانت تشتمل السجائر . . . لم تظفها بد أن تنهى من تدخينها وتشتمل سجايرة أخرى . . وصنعت السجائر لا يكف من الانتاج .

هذا لون من الكتابة الرقابة التي تعجب الناس ، وهو يشبه الكتابة الصحفية عند بعض الكتاب لا كل الكتاب ، فهناك كتاب يخطرون في الزحام مع الناس ويكتبون هم ما يرضيهم ، وهناك كتاب صرهم الأناة والظلمة وهؤلاء ابرك القلم الحقيقية للحياة .

وكتب أبو السمود هم شهرة رقبة ذاكمة مثل كتابهم . وكتب الأناة والظلمة هم يشاء وجوده على طول السنين .

كان أبو السمود الإبراري من كتاب الزحام . ولم يكن وحده بل اشترك معه خلال تلك الفترات وما قبلها كتاب كثير من أصحاب الأسبوع المصورة . . . وقد كان من أشهرهم الأستاذ عبد لطفى جمة المعالي وكتاب جريدة البلاغ الشهير الجهر .

وسأحدثك عنه . . . فقد كان من نواذر الزمان ومن أكبر كتاب الزحام ●

لم أر في حياتي مؤلفاً مثل أبو السمود الإبراري .

رجل ضاحك ، مليه الجسم ، أبيض الوجه . . . لا أحد يدري كيف كان يؤلف كل هذه الأفلام والمسرحيات والأدبيات وسيناريوهات الأفلام وغيرها ؟

وكان يهوى معظم أوقاته في ميدان الأوبرا حيث احتار له ملهى هناك يدخن الشيعة ، ويغتر مع بعض أصدقائه ، ولا يذهب أبداً حتى لو قيل له إن هذا السيناريو مرفوض ، أو أنه مسرحية لا توافق عليها الرقبة ، بل كان يسأل من سبب الرفض ، ثم يجور الموضوع ويلقيه من الضد إلى الضد ويملك تتم اللوافة . . . وأنت لا تصحيك الفكرة الفكرة المعارضة لا .

ومسقط السخيرة لا يتعم بما يوافقك أو لا يوافقك ، ولكنه يتعم بالإحسد . . . والسلي يستطيع أن يدافع عن الشره لم يدافع عن ضده هو الموهوب الذي لا يشق له خبار .

ومن الكتب الماسة في تاريخ الأدب المصري كتاب (المحاسن والأضداد) للجليل . وهم يدافع عن الصدق مثلاً وبين مزايده لم يدافع أيضاً عن الكذب وبين مزايده .

ومن يدافع كتب الأدب كتب (تحسين القبح وتجميل الحسن) لآبي منصور التلملي وهو يقول في تحسين الجبن والفرار .

وكان أبو الجليل الملائ يقول : يشرو الجبان بطول الصبر ، وكان بعض الجبناء يقول : قد أعزاه الله غير من قتل رحمه الله .

وقال التلملي في تجميع العلم : من أمثال أهل بغداد : جهل يمولي غير من علم أمثالهم (كف نعت غير من كثر علم) .

وهذه التناقضات كثيرة ومشتركة في كتب الأدب العربي وغيره من الآداب العالمية . ولما تروى (جورج برنارد شو) يستخدماً في مسرحياته ، فهو يمدح الجبن والفرار في مسرحية (الزلاخ والرجل) ويصف المساكين بأهم قطع شوكولاتة بالكرة لا لثبث أن تسبق في زيات المحرك ، وقد



قراءة تشكيلية

محمود الهندي

الفنان : بابلو بيكاسو

اللوحة : جورتिका

نواصل قراءة لوحة جورتिका ، ليعد أن قدمنا كلا من الفيلسوف العالمي المعاصر روجيه جارودي وأرنهيم ، وقدمنا بعض الأجزاء للنقاد المصري الراحل محمد شفيق ، فتحدث عن الصياغة التشكيلية ثم البناء .

البن حينما نلتقط في مسرحية هذا الشكل الهرمي ، فإننا نلتقط بعد جهد ، والا نجد التكوين بكل حيويته في صورة أضلاع ثلاث الخلل . أو تحول هذا الشكل الهرمي ذاته إلى هيكل جاف خال من الحياة ، ومفروض على روح التكوين من الخارج . والواقع أن هذا الشكل الهرمي إذا وجد في التكوين لكي يعمل على إضاءة إيقاع ثابت منظم تتردد حوله مختلف التيمات المتعارضة الأخرى ، أو كما يقول الفلاسفة إشاعة الوحدة في الكثرة ، أو إيجاد عنصر الكونتر بوينت كما في لغة الموسيقى .

روح الأرابيسك

وبوسعنا أن نلاحظ بكل يسر ذلك الحس الطافي بروح الأرابيسك الذي يسود لوحة جورتिका . فالأشكال والمخطوط المتعارضة إذا تشابكت وتتداخل

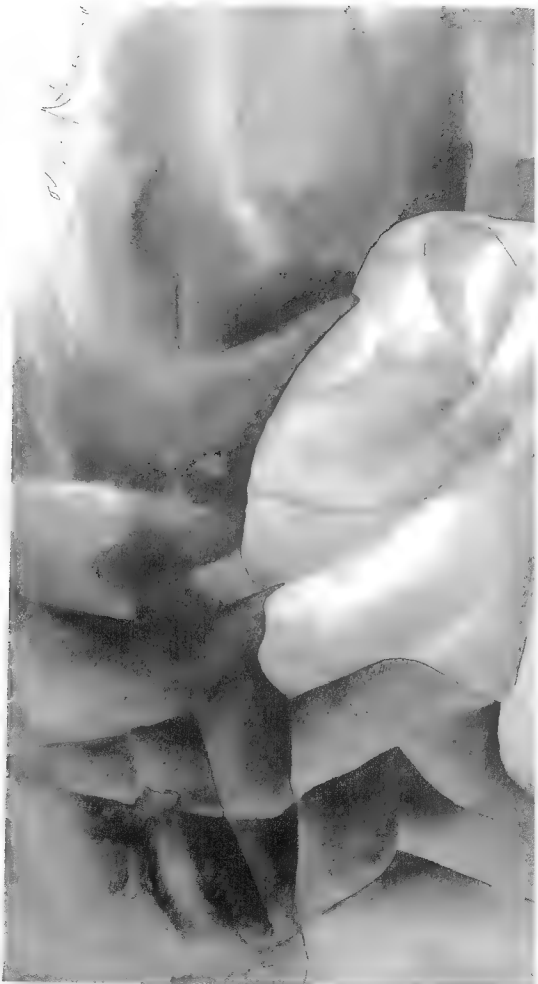
وتلتف حول بعضها وتتماق في حركة لا دالية . فيها من حركة ألوج الذاتية ودوران الدوامات . وتتظم هذه الحركة الفسافة الملبانية - في نفس الوقت - مع بعض آثار الأشكال الهندسية الأولية ذات الزوايا . وبذلك يتحقق الإيقاع المزدوج ، الفريد الفني ، للأرابيسك .

وعس «ابو لوينر» جوهر رؤية بيكاسو في هذه الكلمة : «إن روحه لاتينية بينما إيقاعه عربي» . ونفس الشيء ينطبق مع رأي «جورنو شين» ، فذاها ما كانت تلمس روح الأرابيسك هائلة في غالبية أعمال بيكاسو . ولا ننسى أولا أن بيكاسو إسباني . ولهذا فإن الأرابيسك كمصير أصيل في رؤيته ، كفتان تشرب روح حضارته . روح بلاد تفاعلت بعمق مع الحضارة العربية . ولأن بيكاسو إسباني الأصل أيضا فإن الكتابة بالنسبة له هي فن الحصر . Calligraphy .

وهنا في جورتिका ، في إيقاع خطوطها ومساحاتها التشكيلية ، الكثير من روح الخط المبروق بغط الثلث . ذلك الخط المثير للدوار المطارد لكل رغبة للانسياب بزوايا . كما تلمس في نفس الوقت ذلك الحس الهندسة الأرابيسك الصريحة ، ذات الصياغة الرياضية الواضحة ، التي تجدها في الأشكال المركبة لتتجهم والمظلمات البسيطة التي تتداخل وتشابك إلى ما لا نهاية .

وفي وسعنا أن نقارن في ذلك بين خطوط لوحة جورتिका ، ونغطي لوحة من فن الكتابات العربية ، كتبها عطاء من الخطاطين العرب : فنحن نجد هنا نفس التشابك والتساقط والألفاظ اللبانية للخطوط . كما نجد نفس الإحساس بالإيقاع للوحد التشابك في تفاعل مع الإضافات المختلفة لاختصافه . وربما أيضا نجد بعضا من الإحساس بتسلسل المساحات الفاعلة في علاقتها مع المساحات الفاعلة أي إننا نجد نفس التركيبة المصرية الشاملة ، التي تأتى عبر الإطباق الدولي المباشر ❶





لوحه للفنان عدلى رزق الله

هدية مجلة القاهرة

سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندي

سيرة الشيخ نور الدين

لم يتطعم رسالته عن أهله طيلة هذه الفترة... كان يشتاق إليهم ولكن العلم والحياة الجديدة كانا فيها من نور تشده. لقد أصبحت جزءاً منه كما كان يخلف حدة الشوق وكثيراً ما كان يرفقه. كانت علاقته بأبيه مع أبيه السيد يوسف، أبو الحجاج وحسين حجة. كان يتأذى كلما ينام بالمع حسب العرف وقد جمعهم العلم والحب في وفاق كبير. والعجيب أنهم كانوا في القاهرة، فرحاً لأسرهم، قدم مع عمه حسين أبو الحجاج وجعلوا شيئاً لما فهو أكثيرهم وهو في نظر الشيخ يستحق التقدير حتى لو كان الأصغر وعلى كل قد التزموا بتقاليد أسرهم. وكان الشيخ أبو الحجاج يعجب لابن أخيه كيف تتدخل في عالم القاهرة لم يفكر طوال خمس سنوات أن يزور الأقصر يعيش حياته فيها وكأنه يعيش في الأقصر. غير أن الشيخ أبو الحجاج تغيرت فكرته كثيراً منذ صيف العام الخامس.

لقد تغير الشيخ نور الدين كثيراً وكان الشيخ أبو الحجاج يعرف حلة تغيره ويعرف الأمل الذي أصابه ويتألم لأنه لا يعرف كيف يوقف له. وسين قرّر أن يسافر الشيخ نور الدين في صيف العام السادس كان يفهم أن نور الدين يريد أن يبعث إلى الساحة لمل بركتها نزيل له.

كان أول شيء زاره حين وصل الأقصر هو الساحة والمسجد... وجد المذنبه قد تغيرت كما وجد أهلها قد تغيروا أيضاً. فرح أبوه وأمه بما فرح أهله جميعاً بزيارته.

تغير كل شيء في نور الدين إنه في الطريق ليكون من الكبار في الأسرة. كان يتكلم كلام الوثائق ولا يتكلم إلا حين يسأل، قادر على الانشاع. لم يمد يده إلى الجلباب الأبيض وعلى يافته اللبسة السوداء، والعمامة ذات الخمسة عشر متراً، وإنما ظهر لهم شيئاً خلف يدهم لابساً ثقبته وجبته. يلبس فوق رأسه عملة الشيوخ، وطربوشاً أحمر تلفت عليه عمادة أليفة دقيقة فهو الآن الشيخ نور الدين.

لم يلبس بالعمامة ولا يركب القرس في المربع كان واضعاً أنه ليس دوره الجديد دور الشيخ.

أسعد هذا التغير الكبار وأبدي والده السعادة أمامهم في هذا التغير غير أنه كان يمان شيئاً شديداً شعر أن أبته يخفى الكثير... لقد أرسل له منذ عام يلبس برغبته في الزواج من الزوجة... وافق على الزواج مع أنه لم يكن يجب لابته أن يتزوج من فتاة غريبة، فهو يريد أن يزوجه ابنة أخيه أحمد... وهذا قد عاد إليه ابنة ياحزون بدلاً من الزوجة. أراد الأب أن يضمن أن ابنة الفاتح أن يزوجه ولية لأمه معه ولم يتزوج في الساحة إلى أن بلغها منذ وصل إلى الأقصر إلا أن يزوجه لأمه أو يقوم بزيارة غريبي. وسين قرر العودة إلى القاهرة لم يخطبها معه، فهذا التراجع الكبار ليس صغيراً ولا تحتل الغربة.

لقد شاهد أول وكالة في الأقصر والغريب أن الذي أنشأها هو أحد اقربائه... أي أن الساحة لم تعد المكان الوحيد الذي يلبس إليه الغرباء. كما رأى فتشفاً جميلاً على طراز مختلف عن مساهمهم يحمل اسماً اجنبياً يسمونه وتربالاس.

ثم أمام عينيه وهو لناس اجانب قدموا من العالم الآخر الذي يستعمرهم. يسميهم الأهل سواح، حضر معهم قوم غرباء يسخرون وسيلة للكسب من ورلهم. كثر الكمال وكثرت معه الأقلام في القلي وأبديت بعض الناس من الساحة.

يسمع طوال الصيف عن أنباء اكتشافات الخفايا لكلام المحررين في قرية القرنة غرب الأقصر... تعلية فكرة نيش الخفايا بعبادته أهله وأهل مدبته. يحاول أن يفهمهم أن هذا حرام. الكثير منهم يقول أنهم كثرة وهو مقتنع أنهم ليسوا كثرة فهم أهل قرية. قال لابن عمه يونس أبو أحمد الذي يكبره بخمسة عشر عاماً.

— غدا نيتشون مقابرنا.

— دعي يونس

— هذا أمر الله.

وقف أهل القرية ضد محاولة إخراجهم من منازلهم فجعلهم ومعه تلامذة الشيخ اليوب. تيسيراً إلى البقاء... مكنت الحكومة من فكرة إخراجهم من منازلهم... ولكن الحكومة ذلك المكان المعبود لن تتوقف عن معابذتهم حتى تخرجهم منها.



عاد الشيخ إلى المكتبة ألقى عليها جسده وسأول أن يستريح فلم يتطعم... الساحة... لمع على فكره أصبحت هي العالم كله... يؤله أن يهدم كبا يؤله أن يتسلم... لا حل... تغير العالم... لقد شاهد التغير يحدث أمام عينه... كان يخب هذا التغير ولكنه اتصم بنفسه.

ما يذكر في رحلته الأولى إلى القاهرة كيف كانت الأحلام غلاً ووجه. طموح لا يعرف الحدود. كان يعلم أن ينتهي من دراسته ويصبح شيئاً للأزهر نفسه... أن الطموح قد وقف بأمله فهم يبدون إلى الأزهر ثم يعودون ابن عم جده عبد الرحيم أبو حشيش ورضن أن يكون شيئاً للأزهر وهذا ليصبح معلم كتاب في الأقصر... لم يفكر في الساحة كثيراً فهي سيقى لثراه من أكبر شيوخ مصر كلها.

سكن في رواق الضمادة... وجده هنا غريباً معلوماً حدث وعظما... لقد أصبح مركز الصراع بين مشايخ وجه بحري ومشايخ وجه قبلي ولعل الصراع الذي لم يمتدح هو الماركة بين مشايخ وجه بحري ومشايخ الشرافة. هزه العنف وكان عليه أن يبعد جانباً منه ولكنه شابه هذا الصراع وقرر أن يترك كلية فانتقل إلى سكن في حي الحسين مع بعض طلبة مديرية قنا... كانت أيام... اشتاق للساحة وللشباب فيها أدرك لماذا لماذا غريب عبد الرحيم أبو حشيش مشيخة الأزهر.

القاهرة مدينة غريبة عليه، جوده الاحتمال الإنجليزي يملأها. يشعر بالغربة فيها، وكأما وطنه هو الأقصر فقط والشيخ يتصارعون حول المناصب وأبنا مصر يتصارعون تحت رايات لا معنى لها. مسح عن معصفي كامل... واستمع إليه وأحبه. كره سعد زغلول كرهها شديداً وهو يقدم مشروع مد امتياز قناة السويس لمجلس شورى القوانين، شعر بالهالة... أهل الأقصر لا يعرفون أن لن مصر استعماراً فالحاجة هناك تسير تلقائياً. ضربه صكار الإنجليزي وهو صولج من اجتمع للحزب الوطني. فرح كثيراً عند قتل بطرس خاني. لكن هذا الخائن خلف مشكلة في مصر. مسلم يقتل مسيحياً. هذه ليست الحقيقة... مصري يقتل خاتناً. كتب قصيدة عن الوردان القاهما على صعبه. نشرها في صحيفة يومية.

يشعر بمشاعر متضاربة تجاه أحمد لغنى السيد فهو يقرأ الجريدة، ويقرأ الرجل، ولا يعرف إن كان على حق أم على باطل فالإنجليز لن يخرجوا من مصر بالتناغم.



الكبير الشيخ يونس أبو أحد وسأله عن هذا الجمع الغفير الذي لم ير مثله في
الأقصر . حرك الشيخ يونس سيجته وهو يقول :
... انبهاره الفتح مغيرة توت فتح آمن العالم كله هنا .

رد الشيخ نور الدين :

... لا حول ولا قوة إلا بالله ... لا بد أهم سيتقلون الجثمان إلى المتحف في
القاهرة ... عشان يكون فرجة بفلوس ، شمر بيقى ... ترك الساحة ...
مشى حتى وصل إلى الجبانة القديمة نظر إليها ... أصابت الرعدة وهو يفكر ربما
يكون مصيرها مصير مغيرة توت فتح آمن ... عندما تستقل مصر وتخرج الانجليز
لن يعبث أحد برفات أجدادنا .

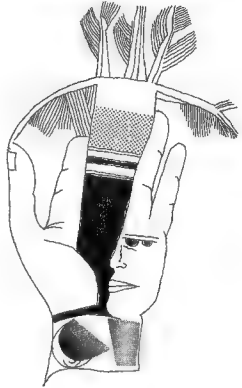
إنه يذكر الحادث الملم الكير في حياته وحياة مصر كلها فقد اعتقلت السلطات
الإنجليزية سعد زهلول باشا واحتزمت مصر لهذا الاعتقال . قام مع صديقه الشاعر
الشيخ محمد موسى الأنصري بحركان إقليم قنا للثورة . واحتزمت قوة إنجلترا في
القاهرة طارسلوا طلبة للقبض عليه وهرب إلى نجوع مديرية بحس الناس على
الثورة ويقامو الإنجليز ... كانت أيام ... تحول كرهه لسعد زهلول باشا إلى حب
شديد ... ونجحت الثورة وكون وصاحبه محمد موسى الجماعة الوفدية في
المحافظة .

وقب الاقليم كله معه ضد الإنجليز وحكومتهم ... الموقف الآن مختلف
ليست هذه مشكلة الاقليم ... إنها مشكلة الأقصر ، مشكلة أسرته ، من يبرى
ربما لا تكون مشكلة أحد سواء . فهي فعلا مشكلة .
مقاومة الإنجليز ربما تكون أيسر من مقاومة لعبد الناصر . لقد هد أشياء كثيرة
ولم يتكلم أحد ... حتى حين ضرب الوفد وحله صممت الجماعة الوفدية في
الأقصر صممت تاما .

مشاعر متضاربة يكتها لعبد الناصر يحبه ويتر لسماع صوته أو الوقت نفسه
يقطه ... يرى فيه أملا كبيرا لمصر ويحشى على مصر من قوته ... الحيلوظ كلها
يده ... لو توقف لتوقف مصر ... لو سكت لحظة لا بد بتأخوا ... لقد أعاد
إليه حاشي الشباب وهو يستمع إلى خطابه وهو يؤم قنات السويس ... مصر كلها
وقفت معه ... كان يتحنن أن يجمع الناس بعد حرب السويس ... ولكن لم يصنع
شيئا قدم لهم الاتحاد القومى ... بلا رصيد من ماض أو تاريخ ... مجموعات من
الرجال لا تترابط بينهم ، كل منهم له سببه الخاص الذي من أجله التصق
بالأحد ... أه من عبد الناصر ... كان يمكن أن يبنى مصر بناء أعظم من
ذلك ... ولو تار اليوم من أجل الساحة لستفتر القوى الحاكمة ... وسيدومون
الساحة ويصدموه ... لماذا يا عبد الناصر تقتل في الناس روح التمرد ...

الساحة ذلك الشيء العزيز ... الجلسة في داخلها ... الجلسة على الكنية
ونسائم النيل حب عليهم . فتجان القهوه بعد العصر مع الأهل ... زوار الساحة
وأحيابا ... كل هذا يصيب ... لقد كانوا يشاهدون ملال ربهان وحلال ذى
العمل ... كثيرا ما مشاهد في أى مدينة أخرى .

والنيل ذلك المخلوق الخرافي الذي لا يعرف كبته ... القادم منته من الله تمتد في
الشارع قرب الساحة يجرى قويا كأنه من المصاليق بغير الأرض ... يبرى
ويصمت ... يعلو ويتخفق صورة لا تبدل تعيش مع الأزل ... شارع يفر
تصو الساحة وشارع يتدحج بها ... لا شك أنه من الجحش وإن قالوا إنه قادم من
الجنوب من كيتيا أو الحديقة لسباب ، فذلك شره سبب ولكن الحقيقة لقمع الأبرص
إنه قادم من هناك من الأزل حيث أرواح أجداده المقدسة تعيش لتسمع الأرض
الحصب والركبة ... إنه هنا دائما واثق ومتحرك ... والجبل بألوانه الكلازودية
تنمكس على النيل فتلعب هو في لون السماء وتارة في لون الجبل ... الشمس تلتقي
فرصها لتنتقي في أحضان الصغور الحية قبل أن تصنع الشمس ، يلق مع أبنائه صبه
يطيطون سباحهم على مضيها وهم يراقبونه في منته من يعرف سر الجمال الإلهي
القادم من قدرته الخلاقة على الإبداع المتجدد الذي لا ينضب ... وسين يغشى
قرص الشمس يعيدون النظر إلى ميلة النيل التي تأخذ في إمرار خفيف وكثا في تحت
بعد شمس النهار إنهم يتظنون قليلا ليأخو في صلامهم لذلك الإله العظيم صانع
الجمال .



بدأ التغيير ... ولن تكون له نهاية .

والده باع معظم أرضه لم يبق منها غير فدان من أرض الحياضية في مشايخ
عصية ... لقد كبر والده ولم يعد يعرف ما صنع بالأرض فأخذ يبيعها ليراطا ليراطا
ليطمع أهل الله من زلزال الساحة .

وسين عاد إلى القاهرة كان عليه أن يقوم بدور آخر أن يتاجر ليرسل لوالده تقودا
ليقوم بإحضار أهل الله لشهد بتاجر في الشاي والبن إنه يذكر هذه الأيام بأنها كانت أيام
رخاء . امتلك فيها لعلهم والمال .

وعندما انتهت من دواسة في الأزهر لم يفكر في البقاء في القاهرة لم يعد يريد أن
يكون شياضا في الأزهر أو للأزهر إنه يريد أن يعود إلى مهده إلى الساحة حيث السلام
والطمأنينة وسين وصل إلى الأقصر كان عليه أن يقم بيتا لزوجه ولأبنائه الثلاثة فقد
أجبت خيمر وابنتين .

كان عامه الأول في الأقصر بعد عودته من القاهرة قاسيا فقد ماتت زوجته ومات
ابته خيمر قبل أن يدرس في مدرسة الأباط في قنا . وهناك تزوج من أبنائه التي
خلعت له ستة أولاد وبنتين .

لم يكن بقلو في قنا مرعيا يريد أن يعود إلى الأقصر فاتت الجماعة الحيرة القبطية
لإشادة مدرسة في الأقصر وكان اتصافها حدثا عظيما . اشترط على الجماعة أن تمنح
المجانبة لبناء المسلمين الفقراء . والحقيقة أن الجماعة لم ترفض له طلبا .

كان يشد أبنائه الأقصر إلى المدرسة تارة بالترغيب وتارة باللقوة . فاستقبل
للمعلم . ولكن الأهل لا يفهمون ذلك . فبر أنه كثيرا ما حقق نجاحا يراه الآن في
صبره تلازمته الذين يجملونه في صمت إجلا كبيرا .

خرج من للمدرسة متجهيا إلى الساحة فوجد أعدادا ضخمة من السباح على
هرات تترامح في طرفها إلى شارع عبر النيل . لم ير مثل هذه الأعداد من قبل .
نظر ناحية الشط لوجد هذا التراسح يتركز بجوار الملعب المواجهة للناحية
الشمالية للساحة ... لجماعة السواح في طرفها إلى الغرب . نظر إلى ابن عمه

فن التصوير السينمائي أسلوب ووجهة نظر

الكاتبان روى مس

ونورمان سيلفرشتين

ترجمة حسن حسين شكرى

الذى عشت فيه ، بل يتقل إحساساً عن تلك الحياة .
ومهما كانت درجة الواقعية المتعمدة ، لابد لكل هذا
القيام أن يشمل تعقيداً للمواقف ، تجسده الشخصيات
المعلمية ، والجوارى الشامل الذى يمثل وجهة نظر المخرج .
ومن ثم ، فإنه لا بين لنا ما يريد منا أن نراه وحسب ،
بل يجبرنا على التثاق أيضاً بما يره لنا ، وبالطريقة التى
يحبها .

حقاً ، أن كاتب الرواية يفترض من فوره موقفاً
ووجدانياً ليرى منه ويحكم على أشخاص وأحداث
قصته . وقد يتبع لنفسه وللقارئ ، مسافة جالية ،
يسرد القصة بلسان شخص ثالث . أى وجهة نظر
المؤلف المعلم بكل شيء ، أو يحاول أن يدفع القارئ
إلى التعرف على هويته بصورة أقرب بلسان
المكلم . أى أنه يصطنع شخصية ما ، لتقوم بمحاكاة
أحداث القصة .

وثمة بعض التصريفات نوردها على النحو التالى . قد
تكون المواقف التى يمر بها الفيلم مواقف موضوعية ،
كما هو الحال الجريئة السينمائية ، أو تكون مواقف
ذاتية ، كما هو الحال ، حين يرى الجمهور العالم من
وجهة نظر إحدى شخصيات الفيلم ، وقد تكون
مواقف موضوعية - ذاتية ، أى عندما يترجم المخرج
الظلمات الموضوعية والذاتية ليرسها موقفاً هو عمل
الفيلم الذى يراه المشاهدون . ولذلك ، تشير وجهة
النظر إلى أن معنى المادة المصورة سينمائياً ، يجب أن
تكون واقعاً غير طبع (موضوعية) ، أو واقعاً كما تراها
إحدى شخصيات الفيلم (ذاتية) . أما الموقف ، فهو
معاملة طرح الفيلم للظلمات الموضوعية والذاتية حتى
يكشف المعنى الذى يريده هو نفسه . والأسلوب ، هو
موقف طرح الفيلم من المادة الفيلم ، ومن الجمهور
الذى يتصل به . وضمن الأسلوب أساسيين خرج
الفيلم ، وأحاسيس المشاهد بالبهجة والألم ، أو
أساسيين المختلف ، واعتقادهم أن صدق ما يعرض
على الشاشة ، وإدراكهم أن مزج اللقطات الموضوعية
والذاتية يخلق أسلوباً مباشراً ، أو سائراً .

ولأن الكاميرا السينمائية تستطيع أن
تتحرك ، وترى ، الطريقة التى يجب أن تكون عليها
إحدى الشخصيات ، فليها تتيح للمخرج الأفلام
استعمال وجهة نظر المكلم . وتسمى الكاميرا بمنصة
ذات حجلات ، وترفع أو تنخفض ، وأنها ، بالإمالة ،
ومسح للشهد بلطفة استعراضية ، أو تصعد وتبط
بوساطة « مرفاع » ، وتزيد سرعتها زيادة كبيرة بالحركة
الحافظة ، وتبتهت بالابتعاد من البؤرة . وسنكتفل
مثل هذه المؤثرات بوضع طول الفيلم ، فإننا نصل إلى
ظاهرة تسمى « الكاميرا الذاتية » . وفى الأفلام التى
تشمل مناظر إحدى المستشفيات ، غالباً ما يرى العالم
من وجهة نظر المريض ، وهو يساق إلى غرفة العمليات
أو وهو يعاد منها . وكثيراً ما ترى أعضاء السقف وحدها
تنتقل ، أو أوجه المشاة من زاوية « ذاتية » متزعزعة .
وسنبدأ بيقين المريض من عملية ما ، نجدد علميات
الكاميرا بتباين تدريجياً ، لتغير وجه الطبيب المالح إلى
الممرضة ، وتقلع من صورته الضبابية إلى صورته

كبيرة أيضاً تكسبه أهمية أكبر . فمن الممكن أن يكسب
الشيء ، إذا جاز التعبير ، بكثير من المعنى بالطريقة
التي يتقل ويضله بها ، أو بالزاوية التى يرى منها ، أو
بالجو الذى يقدم فيه . ويستطيع السينمائي المبدع
اختيار زاوية الإضاءة ، وكادر اللقطة ، بل للدة الزمنية
التي تستغرقها . ويبدأ التصرف ، فإنه يصور جواً ويجبر
عن أسلوب .

والفن ، مهما كان الشكل أو الوسيلة أو الكيفية التى
يتخذها ليكون واقعياً ، يعمل وفق تقاليد متعارف
عليها ، قصد بها تشجيع قابليته للتصديق . وبعد
التطور والكاميرا المتحركة من الحيل التى ترسخ خداع
البصر من خلال التقليد للمؤثر ، لتدريج تغير الرسام
الواقعي للحدث على تناول موضوعه بشكل غير
مباشر . وبفعل هذا ، فإنه يلتزم أدنياً بالتصوير عن شيء
من عنده . وبمثل ، فإن السينمائي المبدع حتى حين
يصور قصة من واقع الحياة ، فإنه لا يقدم أبداً الأصل

لن التصوير السينمائي على الرغم من
أنه أكثر الفنون موضوعية ، لأنه يسجل
الواقع مباشرة ، بيد أنه يظل مثل غيره
من الفنون موقف الفنان المبدع والإحساس .
زحى حين يحاول السينمائي المبدع الإحساس لى
للموضوعية ، كما هو حال مصور إخبارية السينمائية أو
الفيلم التسجيل ، لا يستطيع أبداً أن يتحاشى تلويح
الفيلم وفق مزاجه وشخصيته . وربما يقدم للمشاهد
صوراً لأحداث واقعية ، وحفاظاً هزلة مرئية مثل :
صورة معركة حربية ، وعرض عسكري ، أو صورة
زائفة ، أو صورة لبرج ليكل ، والبالوعة الولادات
المتصلة ، أو لوحة زيتية من لوحات بيكاسو . على أنه
إذا حسب أن مثل هذه المواد ليست مواداً « طيبة » أو
لا بد أن تقدم بشكل مباشر ، فإننا نقطع بعدم وجود
شيء أو حدث يستعصى على التصوير السينمائي .
وإذا كان للشئ وجوده المعارى ، فإن له إمكانيات



الجلية . وقد أصبح استخدام الكاميرا الذاتية بهذه الطريقة أمراً مألوفاً في المشاهد التي يستعيد فيها الأشخاص ذكرياتهم . ومن مستوى أكثر قوة وجوية ، أي حين يظهر المشاق مستترفين في إغارة عاطفية ، نجد الكاميرا تقلد دورها ، والصورة تتلاشى . (غالباً ما تجعل الذات قابلة للتطبيق بوضوح التسجيل ، بينما يوصي إقتصاد الكاميرا عن الصورة بقسوى لا عقلانية .) وسحبنا بيداً أن إظهار المشاهد من أعظم قدر من التطبيق التام مع الشخصية التي تعال الضيق والشدّة ، أمر ممكن ، كما يحدث في حالة فقدان الوعي ، نجد أن خروج الفيلم يستلزم إلى وجهة النظر الذاتية التي من هذا النوع .

ومن الأمور المتعارف عليها أيضاً حيلة وضع الكاميرا فوق حريات سرعة الحركة ، يفترض أن شخصيات الفيلم تتحرك فتوحاً ليعبوا على إحساسهم الحركية نوعاً من آلة ذاتية ، وفي فيلم « استراحة » *Entr'acte* (سنة ١٩٢٤) نجد مؤلف ويخرج الأفلام رينيه كلير ، في تولعه للسينما ، قد وضع الكاميرا فوق مزيج دوارة . بل زاد من تخوف المشاهد ، وأصابه بالذوار الشديد ، بالإبقاء على الكاميرا مغلوقة رأساً على عقب . كما حل أيبولد أندريه دايرون ، جمهور للمشاهدين على مشاركة لأحيى الاكروبات إحساسهم الحركية في فيلم « منوعات » *Variety* (سنة ١٩٢٦) : لأنه صور لرجوسة الهولان التي تتحدى الموت بوضع الكاميرا فوق أرجوحة معلقة ، وقطع منظور الحركة قطعاً متداخلاً لقطات موضوعية متحركة للمشاهدين في أثناء قيامهم بأدوارهم المحددة . وتحقق تأثير مماثل في تصوير منظر صيد التلطيح في فيلم « نوم جوزيه » *Tom Jones* ، حين زكيت إحدى الكاميرات على ظهر حصان يجري لتقرب غيرة نوم بصورة أكبر . ويكرر استخدام معدل تصوير الحركة نفسه استخداماً فنياً لإيجاد بالحالات النفسية وما يدور في ذهن الشخصية . فإذا غير معدل سرعة الكاميرا ليكون

بطيئاً وهي تصور هدفاً متحركاً ، وعرض الفيلم بالسرعة المعتادة ، ستظهر الحركة سريعة ، وللحصول على تأثير عكسي ، يزداد معدل سرعة الكاميرا ، فتبدو حركة الصورة بطيئة . وكثيراً ما تستخدم هذه الظاهرة الثانية (الحركة البطيئة) لإيجاد بطء من الأحلام السريالية ، أو بذاكرة لوج بانتفاع عاطفي يدور في ذهن الشخصية . وأكثر الأمثلة تأثيراً لاستخدام الكاميرا على هذا النحو حمل الطفل في الفيلم الذي أخرجه أوس نيبول للمسي « هؤلاء الأطفال » *Los Olvidados* (سنة ١٩٥٠) . حيث نجد منظر الأم ، وهي آتية لتعطي لولتها قطعة لحم نيئة ، ونجوهو بعطفها ، قد أخذ شكلاً مغزواً متميزاً ، وهي تزحف في حركة بطيئة . ونجد مثلاً آخر للقدر على التمثل التي مثلها بطل الرواية في الفيلم الذي أخرجه ليندساي أندرسون « هذه الحياة الرياضية » *This Sporting Life* (سنة ١٩٣٤) بينما كان غريغ يصارع الأبطال دون حواصة بحركة بطيئة . ويزداد الأسلوب المخيف هنا بالصمت الملحن على مسار الصوت ، ويتأثر القصور الخافت . ويدور التأثير التجاذبي للمفاد للحركة البطيئة في كلتا هاتين الحالتين ، كان ملائماً بوجه خاص ، لطبيعة الذاكرة أو الحلم المتعلق .

ومن الطرق السينمائية الأخرى لتقديم الحلم أو الذاكرة الذاتية ، التركيب الفوتوغرافي للصورة . بما في ذلك الطبع المزدوج - أو اللقطة الاستراتيجية (فلاش باك) . واحدة ما تكون سلسلة المشاهد الذاتية بمثابة استلام الشخصية لتجاربها السابقة مرة أخرى ، أكثر منه تشريعات سرية لخلق الشخصية . وفي فيلم « مولد أمة » *The Birth Of A Nation* (سنة ١٩١٥) نجد مرجريت كاهيرون « ترقى في خيالها موت شقيقها الثال ، ويد . الذي قتل في معركة أتلاتا » . ويظهر متطاد متقوس عليه صورة صغيرة لويدي . وهو متطبع على الأرض قريب سور حديقة ، واللاجئون يتدفقون أمامه ، وهو عليل جنبه موتاً .

وبين التركيب الفوتوغرافي الذي نتحدث عنه كلاً من الذاكرة والتفكير في آن واحد ، ولذلك ، فإنه ينقل أسلوباً ذاتياً - أي ينشئ موقف التفكير بما طبع منه من صور ، كما يحدث عندما يتحكم إنسان في جو برارد ، وتلاصقه « أحلام » ويؤكد دافو ، ويرويه وأطفاله من حوله . وكثيراً ما وجدنا عند جريث الشخصية الحافظة بالذكريات ، وهي تتحمل في القضاء ، ثم يظهر في اللقطة نفسها الشخص أو الشيء الذي أحدث في اتجاه تذكرته هذه الشخصية في دائرة الظهور ، وربما في اتجاه مفاد غائبة جسمية . ويجعل القول ، إن اللقطات الاستراتيجية (فلاش باك) في إحدى الحيل المستعملة لحكاية القصة التي تقدم أحداثها دون مراعاة لتوالي الزمن ، وتعرض فيها صور التجارب الماضية صور الحاضر . ومن ثم ، نجد روبرت هيرون في فيلم « الفتاة التي مكنت في البيت » *The Girl Who Stayed at Home* (سنة ١٩١٨) ، ويصور أحداثاً ضمنية كتبت « سولوش » ، وهو يستحق على الحركة بصورة من ذاكرة ماضية . ونحن نراه ترويين ، وهو « فتوة » البلية الصغرى ، ممسكاً إحدى الفتات ، يقصره بسبب له متاعب كثيرة . وفي أثناء الحرب العالمية الأولى ، بعد أن جعل الجيش سولوش رجلاً صالحاً ، يتحقق أن ترويين عدو لثاني ، فينبذه من دحل معه في معركة فتوة . ولكن يظهر جريث ما يكرر سولوش ، يقطع الشهد على المنتصر الذي غرّب سولوش في (فلاش باك) ، ويقطعه مرة أخرى عادداً إلى مشهد انقضاء سولوش الذي يقصر ترويين الآن .

وقد استعملت مبادئ هامة أخرى للتصوير والتوليف السينمائي ، تصور الحالات السلوكية للشخصية أو تصور تحليلاً . وكما تأثير « اللقطة الحافظة » أو أحيى ، صامتات تتكون من كادرات قليلة ، وقد استعملها المرائد السينمائي جريجوري ماركويلاس في فيلم « رجل مرتين » *Twice a man* (سنة ١٩٣٤) ، ولأن ريتيه في فيلم « العام الماضي في سارنيباد » *Last Year at Marienbad* (سنة ١٩٦٢) ، وجوزيف ستريك في فيلم « هولييس » *Ulysses* (سنة ١٩٦٧) في تقديم لقطات استراتيجية للذاكرة . وفي فيلم مارينباد ، يشتب الفتح الزائد للهدسات عند التقاط لقطة من هذه اللقطات في تكثيف الضوء ، مبرزاً ذكرة رجل وسعها الحديث تجاه امرأة . ويستعمل جان كادافري في فيلم « مشجر الشارع الرئيسي » *The Shop on Main Street* (سنة ١٩٦٥) الضوء المكثف للصوب بحركة مضطربة في سلسلة من المشاهد التي تصور وحلمين لرجل وامرأة في نقطة ما ، ويبدو أنها ينزلقان إلى نقطة أخرى ، ويتركان بطء شديد . مرة أخرى ، ويعد أن قتل بطل الرواية المرأة اليهودية ، نجد الكاميرا تملك سلوكاً ذاتياً أول الأمر ، أمع أنها ، تحاكي حركات عينه بالنظر حول المشجر ، ثم تبدو كأنها هي عدو له ، بالتركيز عليه لدرجة توحي باتهامه . وفي الحالة الأخيرة نجد الكاميرا ، وكأنها وعبت الحالات النفسية للمشاهدين في المشهد .



نظر التكلم ، لأنها تمكن الشخص على الدوام من رؤية بعض أجزاء جسمه بطريقة موضوعية أو برؤية خياله في المرآة .

وفي المسرح ، ربما تكون الوسيلة الرئيسية - أو الوحيدة - التي تتضح أمام الكاتب المسرحي الذي يرغب في تحقيق قدر كبير من الذاتية بوجهة نظر إحدى الشخصيات ، هي للدرسة التصويرية . ومن ثم ، نجد في فيلم *The Addict* للبريس وسامنتا لجمع *The Machine* ، أنه كان على مهندس الناظر أن يلمس أولاً شريحة حتى يبرز الحلاقة للذهنية للجلال التي كان يعمل محاسباً .

وبما يثير الشبهة ، أن تقارن مثل هذه المحاولة على خشبة المسرح بالمحاولة المحصورة بقلة بالغة على شاشة السينما في فيلم *The Cabinet of Dr. Caligari* ، إذ يكتشف المشاهدون في نهاية هذا الفيلم أن الشخصيات المقترعة في تصميم المناظر المظلمة ، مثل إسقاطات عذبة خيولة . وكثيراً ما لاحظ المؤرخون السينمائيون أن فيلم *Caligari* ، هو البداية والثابتة حل السواء بالأسبعية للدراسة التصويرية السينمائية ، ولم يشرح الأسباب بالتفصيل سوى قلة منهم . والراجح أن الإجابة هي أن حل هذا الفيلم التصويرية كانت حيلة مسرحية ، ولم تكن حيلة سينمائية . فالكاميرا ذاتها ، بتوظيف الزاوية والحركة واليؤرة ، ربما أبدعت بصورة أكثر فاعلية ، للظفر الذاتية للطبيب المخبول في العالم ، والتي لا مجال لها في المسرح إلا بتصميم الناظر .

ولست كل التغيرات إلى الكاميرا الذاتية تغيرات درامية كذلك التي تحققت بنجاح يتحكم بها بطرق غير مألوفة ، أو يوصفها في أوضاع تساهل فاعلة على محسب بإزائها أو زياتها حدة أو بتركيبها فرق حركات متحركة سريعة الحركة ، أو بتغير معدل سرعتها أو زيادة كثافة الضوء ، وهي تصور .

ولا يعد الانتقال للكشور من وجهة نظر شخص ثالث، علم بكل شيء إلى وجهة نظر التكلم أسراً طفلياً إلى درجة تحمل المشاهد لا يتركونه . وتعزى بعض الأسباب إلى استخدام أساليب التصوير الفنية غير التقليدية ، ولكن القول الأرجح هو أن التغير أمر إيجاري للسينماوي السينمائي . إذ أن إطار اللقطة الذي يحدد أبعاد الشخصيات ، وهي تنظر إلى شيء ما خارج الشاشة يثير توقع المشاهد بأن اللقطة التالية سوف تظهر الشيء الذي تنظر إليه الشخصية . وأول هذه الأمور هو ما يسميه فوركاش وظرة الاهتمام الخارجية (التي تدل على أن الشخصية تنظر إلى شيء ما . ما وراء الشئ هو ما يطلق عليه ولقطة خط العزيمة أي الشيء الذي تراه الشخصية . وعلى الرغم من المصطلح الثقل قد لا يشمل القدرة الانطباعية على التحويل (كما ترفض ، باستعمال اليؤرة الطبيعية أو الزاوية المنخفضة للكاميرا ، مثلاً) ، وإن كان يبدو لذلك ، مجرد استغلال لحماية السيناريو السينمائي الموضوعية . يد أنه بعد تغيير ذاتها لأنه يعزى الشيء الذي تراه الشخصية . البقية في العدد القادم



ولمة طريقة أخرى كثيراً ما تستعمل في تزيير الكاميرا الذاتية ، هي طريقة البالغة في تحديد زواياها . وربما تكثر في الأفلام التي تفضي على الأطفال سلسلت الكبار ، لأن المخرج يربط في تذكير المشاهد على نحو متكرر ، بمنظور حقيقة الطفل . وليدكرنا كارول ريد في فيلم *The Fallen Idol* للمبريد الذي هو *The Fallen Idol* مراراً وتكراراً بأن غروب الكبار تؤثر في مشاعر الطفل الصغير . ويحدث ذلك بلفظات الزاوية المنخفضة وهو يراعي تصرفاتهم . وبالمثل ، نجد لوفتون في فيلم *دالة* *The Night of the Hunter* الفصاح ، يمسور سلسلة مشاهد باللقطة الزاوية المنخفضة ، ويرسرت مشوم ، وهو يحوم حول الأطفال ، ولحافهم للزول في الماء ، يقدم فيها مزيجاً واقعياً زاوية قدرتهم المنخفضة على التخيل ، ويصحب ذلك دلالة تصويرية أكبر حل إدراكهم المزعزع لقوة مشوم الرعبية . وقد استخدم دافيدسون حيلة مماثلة في فيلم *دأمال عظيمة* *great Expectations* : حيث تمكن الزاوية ماجويش ، من الظهور فجأة وهو يحلق فوق بيت المحسور منه . وفي فيلم نيكولاس راي أكبر من الحياة *Bigger Than Life* (سنة ١٩٥٥) نجد رجلاً أصابه جنون العظمة تتناوله جراحات كبيرة من طائر الكورويون ، يقول *دأمال* أن قامى عشرة أقدام وتصوره الكاميرا من زاوية منخفضة .

وتأدراً ما يمسى خرج الفيلم إلى تميزه من أوله إلى آخره ، بالأسلوب الدال الذي يمثل وجهة نظر إحدى شخصياته . وبعد فيلم *وسيدة في البحيرة* *Lady in the Lake* (سنة ١٩٤٧) من الألفة النادرة التي جرت فيها هذه المحاولة . وفي هذا الفيلم ، لا يتم تصوير المثير السرى (البطل) ، ولكن عين الكاميرا المتحركة المرة تضحه تحت الاختيار وسحب ، ومن لحظة إلى أخرى ، نرى يديه أو أذنيه تصالان إلى أسفل الكبار ، وترى خياله في مرآة عدة مرات . وهذه ليست إستراتيجيات حقيقية حل الكاميرا الذاتية ، أو حل وجهة

مكتبة المراجعة

في حوارات ، دالمة وشجدة ، جبر أجيال عديدة ، كانت الكتابة القصصية تبرز لضغوط قوية من دعة الكتابة بالعامية ، في الأدب بصفة عامة ثم في المسرح وغيره من مجالات الإبداع الفني . .

وكانت هذه الضغوط تبدأ ذاتياً في مجال الشعر ، حيث يهتم المموهون أنصار الشعر الحر - على سبيل المثال - بأنهم لا يخلون بالشكل فقط ، وإنما يتجاوزون ذلك إلى المضامين الفكرية والثقافية ، فضلاً عن صورههم الشعرية مستمدة من خارج المجتمع الذي يحترقونه . فحين لا يملك محاطف القراء ، والجار اللوط ، والفرج التي تغطي طرافات اللبنة . . إلى آخر هذه الحوارات التي شللت انتباه القارئ وأمنت القراء . .

ولأن أنصار الشعر الحر يهتمون بالجمود من دعة الشعر المعنى وربما ينسى الألفاظ والألحان التي استخدمها أنصار الشعر الحر ضد أنصار الشعر المموه . .

وأكثر من ذلك يقول البعض إن جينا وقد لشل في تحقيق التضامن العربي أو الوحدة العربية ، يخلو الآن أن يقسم الطريق أمام الأجيال الفاضلة من خلال تعميدها ، بتأيد الدعوة إلى الكتابة بالعامية ، سواء في المسرح أو الشعر أو غيره من الفنون . .

لأن أنصار الكتابة بالعامية ، وبين الشعر ، سيكتفون في حاجة إلى مترجم متخصص في العامة ولجانبنا بين الأطفال العربية ، بل إن البلد الواحد ، ربما يحتاج إلى المستقل إلى هذا الترجمة من المترجم .

لأن قضية قديمة - جديدة - ومع هذا فإن مناقشتها تبدو هامة . لتوضيح الأرواحية المقروضة على عول كثر ، لأن دعة الكتابة بالعامية ، على الحد من التضامن العربي والوحدة العربية . هل نستطيع السياسي بل - وناسلون من أجل ذلك . كيف ؟

أو تَصَبَّ من الساء فيه ظلمات ورجع وَيَرْقِي يَجْمَلُونَ
أصابعهم في آذانهم من الصَّواعِقِ حَزَرَ الموت والله عظيم
بالكالفرن ..

يَكَذُّونَ الْبَرِّ يَحْبُطُ أَيْصَارَهُمْ كُلُّهُ أَضَاءَ تَمَّ نَشْرُوهَا فِيهِ
وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ
وَأَبْصَارَهُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ... »

أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى

Those are they that have bought error at the
Prize of guidance,
معتدين .

and their commerce has not profited them,
and they are not right-guided. استوفد نارا فلما أضاعت ما حوله ذهب الله بنورهم
وتركهم في ظلمات لا يبصرون .

The likeness of them is as the likeness of man
who kindled a fire, and when it lit about
him God took away their light and left them in
darkness unseeing.

صَمُّ بَيْنَهُمْ عَمَى فِمْ لَمْ يَرَوْا مِنْ
blind So they Shall not return;

أو تَصَبَّ من الساء

Or as a cloud burst out of Heaven

فيه ظلمات ورجع وَيَرْقِي يَجْمَلُونَ
in which is darkness and thunder and light-
ning

يَجْمَلُونَ أصابعهم في آذانهم

They put their finger in their ears

من الصَّواعِقِ حَزَرَ الموت
Against thunderchaps, fearful of death,

والله عظيم بالكالفرن

And God encompasses the unbelievers;

يَكَذُّونَ الْبَرِّ يَحْبُطُ أَيْصَارَهُمْ

The lightningwellnigh Snatches away their
sight;

كلما أضاء لهم نَشْرُوهَا فِيهِ

When Soever it gave them light, they-Walked
in it

وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا

And when the darkness is over them, they
halt;

ولو شاء الله لَذَهَبَ . بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارَهُمْ
Had God willed He would have taken away
their hearing and their sight.

إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ

Truly, God is powerful over everything.

وواضح أَنَّ الترجمة حرليه ومنها فته مما . لأن كثيرا
من دقائق اللعان القرآنية في لسانها العرب غير دقيقة
أمثال دكحل الذي استوفد نارا ء وذهب الله بنورهم
والله عظيم بالكالفرن، (ولو شاء الله لذهب بسمعهم
وأبصارهم) .

تهافت

ترجمة أربري للقرآن

د . عبد القادر محمود

إن هذا يؤكد فيها يؤكد ، أن الترجمة الحرالية
للقرآن - وهي الترجمة السائلة مع معظم المستشرقين
وغير المستشرقين - لا تؤيد مطلقا ، المعنى التفسري
للقرآن ، ولسانة العرب المعجز بعمانيه وسرائر
الفاظه . ولهذا تكررت في الرجوع إلى مصدر متكامل
لترجمة القرآن ، واخترت بالذات ترجمة لأحد كبار
أعلام المستشرقين المعاصرين ، وهو والتر أربري
الذي كان رئيسا لقسم اللغات الفيدية في جامعة
القاهرة . والذي قدّم لأول مرة سنة ١٩٥٥ ، وأعيد
طبعه ونشره مرات ومرات ، تحت عنوان
The Koran Interpreted. London 1955, Vol. I, II.
وسأعرض هنا من منه مسبوقة ، بالنسبة للقرآن
التكامل ثم معروضة متداخلة مع الترجمة ، لكي يتبين
الدراس والقاري مدى هافت هذه الترجمة من جهة ،
ومدى هافت أمثالا من سائر الترجمات الحرالية ، لكثير
من العلماء والمفكرين ، بمختلف اللغات الأوروبية وغير
الأوروبية .

المثال الأول : [الآيات من ٢٠ - سورة البقرة]
وأولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت
تجارهم وما كانوا مهتدين . تَمْلَهُمْ يَحْبُطُ الذي اشتَرَفَدَ
نارا فلما أضاعت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في
ظلمات لا يبصرون صَمُّ بَيْنَهُمْ عَمَى فِمْ لَمْ يَرَوْا مِنْ
لا يَرَوْجُونَ .



لاحقت من خلال دراسا لسياحت المستشرقين
أمثال دويلام ميور ، وجولدميزير ، و"نولدكه" ،
و"نيكلسون" ، و"ماسينيون" ، حول حياة النبي محمد
ﷺ ، أو حول مذاهب التفسير الإسلامي ، أو حول
التاريخ الأدبي للعرب ، أو حول الفلسفة الإسلامية
والتصوف الإسلامي - لاحظت أنهم يخرجون بعض
النصوص القرآنية ، في ثيابا مياحتهم ، ترجمت
متعاقبة ، تفقد معها الآية القرآنية العربية للسان
والبيان ، روحها وطعمها ومذاقها بوجه خاص .

ونذكرت الآية القرآنية الكريمة من سورة الشعراء
وَنَزَّلَ بِهِ الرُّوحَ الْأَمِينِ على قلبك لتكون من المنذرين
لسانين عربيين ، [سورة ٢٦ - الآيات ١٩٢ -
١٩٥] . ولم أجده تفسيراً دقيقاً وإنما لهذا النص
الكريم ، مثل تفسير "الزحشرى" في "الكشف" [٢/٢٦٢]
حيث يقول في قوله نَزَّلَ بِهِ الرُّوحَ الْأَمِينِ
على قلبك لسانين عربيين ، لتكون من المنذرين .
ولو كان أصحهما لكان نازلا على منبجك دون ذلك ،
لأنك تسمح أجراسا حروف لا تفهم معانيها
ولا معانيها . وقد يكون الرجل عارفا بعبء لغات ، فإذا
كتم بلغته لغيا لغيا نَزَّلَ وَنَشَأَ عليها وتعلم بها ، لم يكن
قلبه إلا إلى معان الكلام ، يتلفها بقلبه ، ولا يكاد
يفطن للانفاذ كيف عبرت ، وإن كتم بغير تلك
اللغة ، وإن كان مأمرا بعرضها ، كان نَزَّلَ الرُّوحُ
الْفَاطِحُ ثم في معانيها ، فهذا تقرير أنه نَزَّلَ على قلبه ،
نزل به لسانين عربيين .

وقد أضاف شيخنا ابن الخولي في إحدى محاضراته
القيمة على هذا التفسير للنص الكريم ، فقال فيها
قال : [مجلة كلية الآداب ١٩٣٠] جماعة المتأخرين
(وبذلك المبرج التفسري ، في فهم حال التكلم بلفظة
الأم ، وحال التكلم بغيرها ، كتفت الزخري ظلمة
المؤقف وقوف الأخرى عند من لا يرى أنه حل للمسألة
حلا مائيا . وبذلك جعل الاحتجاج بعبارة ، صلي
النزل بالمعنى دون اللفظ يبدو واثما)

المثال الثالث : [الآيات ٢١ - ٢٢ من سورة الروم]
(ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً إن في ذلك لآياتٍ يفكرون ومن آياته اختلاف الأنسكم وأنكم إن في ذلك لآياتٍ للعالمين ..)

... ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً ...

And of his signs that he created for you, of yourselves spouses, that you might repose in them .. and he has put between you love and mercy.

إن في ذلك لآياتٍ لقوم يتفكرون

Surely in that are signs for a people who consider.

ومن آياته خلقُ السموات والأرض واختلاف أنسكم وأنكم

And of his signs is the creation of Heavens and Earth and the Variety of your tongues and hues.

إن في ذلك لآياتٍ للعالمين

Surely in that are signs for all living being

ومن الواضح أن هناك فرقاً كبيراً بين جملة (تسكنوا إليها) وبين ترجمتها المجهالة ، كما أن هناك خطأ واضحاً في ترجمة (العالمين) ، بكسر اللام ، وبين ترجمتها خطأ بفتح اللام كما صحتها وأدبري والصواب ولاشك أن يترجمها بفتح المعالين من المعاء Servants ، وليس بمعنى الأحياء أو البشر .

المثال الثالث

[مطلع الآيتين رقم ٣١ - ٣٢ من سورة النور]

وقل للمؤمنات يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ..

وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ..

وقل للمؤمنات يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم

Say to the believers that they cast down their eyes and guard private parts

وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ..

and say to the believing women that they cast down their eyes and guard their private parts

والذي لا شك فيه أن جملة (cast down) لا يمكن بل يستحيل أن تؤدي معنى ومفهوم الخياء في لفظة : يغض

ويغضضن القرآنية المرافعة . كما أن ترجمة فروجهن وfuroojen بأجزاءهم وأعضائهم الخاصة their private parts لا تؤدي معنى التصنيص أو الحصانة أو العفة .. ولاشك أن المفارقة الخبيثة لا يعرف العربية عندما يقرأ في التصووس مترجمة حرفياً ماتمه : وقل



للمؤمنات أن يحرسن أنفسهن الخاصة فانه لا يدرك مطلقاً التعبير القرآني المميز في لسانه المرئ اللين . أما ترجمة لفظة (قل) بلفظة Say فلا تعيد مطلقاً المعنى التشريعي الأخلاقي في الإسلام ، فاللفظة ليست قضية أقوال وإثما هي قضية تشريعية واجبة ملتزمة بالمعنى الدينية والأخلاقية والاجتماعية وما وجبها .

المثال الرابع

[آية ١ ، ٢ من سورة الحج]
وبأيا الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ..

بأيا الناس اتقوا ربكم

O Men!!! fear your lord

إن زلزلة الساعة شيء عظيم

Surely the Earthquake of the Hour is a mighty thing

يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت

On the day when you behold it, every Suckling woman shall neglect the child she has suckled

وتضع كل ذات حمل حملها

And every pregnant woman shall deposit her burden.

وترى الناس سكارى وما هم بسكارى

And thou shalt see mankind drunk, yet they are not drunk.

وواضح غم الروض أن ترجمة القيلة بلفظة the Hour لا تعيد معنى الخول الأعظم المرتبط ، وبزلزلة الساعة أو زلزلة القيامة . ولو كان قد ترجمها يوم البعث أو يوم خول التشور والقيام من الموت أو الصحو بعد الموت لكان أمويوب . ثم أن برى من بداية ترجمته للنص بذكر في النداء OMen وليس الخطاب

نقذ للرجال ، وإنما للناس وللشيرة كلها . وقد يكون في كلمة الحرف معنى من كلمة الضمير في قولانه (اتقوا ربكم) وقد يكون الحرف مرادفاً للضمير أحياناً ، ولكن البيان القرآني قد يستعمل لفظة الضمير بمن أكثر من الحرف والخفية ، وقد يستعملها أحياناً مترادفة أو شبه مترادفة طبقاً للمعاني الإعجاز وتماثل الأداوين المستند أيضاً ، أن أدبري لا يستطيع ترجمة لفظة الذهول في قول القرآن يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت بوضع مكانها [تجمل] وهي لا تؤدي تماماً معنى الذهول على الإطلاق نفس الموقف مع الصورة الراهية (وترى الناس سكارى وما هم بسكارى) إن المقصود هنا أنهم ذاهلون سكارى وما هم بسكارى . بعد هذه الصورة تعطى حركة أو موقفاً ثالثاً رهيباً ، بعد موقف فحول المرضعة عما أرضعت وإسقاط الحامل لما حلت ، حيث ترى الناس مع الصورة الثالثة الراهية الكلمة للموقف - تراهم سكارى وما هم بسكارى ولا تراهم سكارى أو شاربين بفسر شرب ، كما ترجم المستشرق الكبير .

المثال الخامس

[نور سورة العصر]

والعصر إن الأناسن لفي غمرٍ إلا الذين آمنوا وأصاها الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر ..

وواضح حتى لصاحب النظرة الساذجة أن ترجمة أدبري للعصر بلفظة بعد الظهر After noon تدعو إلى السخرية طعاً وصدفاً . فإن المقصود هنا بالعصر ، هو الوقت على مشارف البهايات ، نهايات الكائنات والأشياء ، وكل شيء هالك إلا وجهه .. والقسم هنا بالعصر مبني ، وخمّن نهاية كل شيء وكل كان ، مع صورة العصر المشارف للغروب وشَفَقُ البهايات : إنه لا نهاية إلا أن تواصوا بالحق والصنق والصبر ، بعد الإيمان وصلق الإيمان ، توكيداً وتحفيظاً سلبياً لحقيقة الإيمان .

إن هذا يؤكد لنا نحن المسلمين أولاً وأخيراً أن الغرب لم يفهم القرآن وإن يفهمه ، إلا عن طريق ترجمة معاني القرآن ، عن طريق علماء المسلمين أنفسهم ، ويروح من نور عقيدتهم وتوفيق من الله ثم . ولعل أفضل ترجمات صدرت حتى الآن لسان القرآن الكريم ، هي الترجمة الإنجليزية التي قام بها العالم المسلم الكبير حيد الله يوسف حلي ، أستاذ الأصول ، والذي شغل صدارة الكلية الإسلامية في مدينة لاهور سنوات طوالاً وقد صدرت هذه الترجمة منذ أكثر من عشرة أعوام .

كما نجد أن الترجمة الفرنسية لحسان القرآن ، التي صدرت في لبنان عام ١٩٧٥ بإشراف وبرعاية العالم الكبير محيي الدين الصالح ، من خير الأعمال العلمية لدراسي الكتب الكريم ، بعد مرور أكثر من قرنين على بدايات ترجمات للقرآن ، منذ مطلع القرن السابع عشر ، تلك الترجمات المتفاعة التي يسلم من لغتها على كبار المستشرقين من علماء الغرب في منتصف القرن العشرين ●

١٩٢٩ حيث عاش في ضائقة نفسية نالت منه كثير فأخذت أمهاتوه توتر تدريجياً كما حاول الانتحار أكثر من مرة ، كما جاءت كل هذه الأزمات والأحداث إلى إدخاله في عام ١٩٢٩ مصحة فالدار العلاجية بالقرب من مدينة بيرن .

كان روبرت فالزر يلقى - أيضاً - تشجيعاً وترحيباً من مجلات كثيرة ، نذكر منها : «دي نويه رونداشوا» و«دي شوابينر» و«دي تسوكونغت» ، كما كان يكتب لمجلات أدبية ليس في سويسرا فحسب ، بل في براغ وبرلين أيضاً . وفي عام ١٩٣٣ بعد أن تعالقت الأزمات النفسية التي لثت به ، أصيب روبرت فالزر بمرض عقل غير قابل للشفاة ، حيث تم إيداعه في مصحة للعلاج من الأمراض العقلية وظل نزيلها حتى وفاته منته في الخامس والعشرين من شهر ديسمبر عام ١٩٥٦ .

ظل روبرت فالزر منسحباً لفترة طويلة رغم أنه كان غيرته قصصية على سبيلها ، وصفها فيما بعد الكاتب مارتن فالزر (الولادة عام ١٩٢٧) بأنها «فترة في نوعها» وكانت حالة دانيال بطريقة شبيهة متجددة . لم يكتشف روبرت فالزر من جديد إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث اعتم به نقد الأدب ، اخذوا يملكون كتاباته ويمدون تنقيحها ولقد وجدوا فيه سلفاً للكاتب التشيكي الأصل ، اليهودي الجنسية الألمان اللغة فرانس كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) الذي كان يولي كل تقدير ، حيث كان يصوره بخصمة أعوام تقريبا ، ونسب أن نشوء هنأ إلى أن مارتن فالزر كتب رسالة الحصول على الدكتوراة على فرانس كافكا ، ولا شك أنه تعرض في رسالته للخلاف والسلف .

إن معظم مؤلفات روبرت فالزر تعرض لظروف وواقع الشعب والمجتمع السويسري وخصوصاً الطبقة البورجوازية منه ، ثم بدأ يتجه في كتاباته الأدبية إلى تناول طروقه الخاصة بالإنسان كعقود رقيق الحال ، حيث يحى هذا التناول في قالب فكري متطرف وموجع في الوقت نفسه بروح المرح والفتور . إن الإنتاج الأدبي المبكر لروبرت فالزر الذي يتميز بهل النزوع من الكتابات الملمية بالأحاسيس الضعيفة الخلة ذات الشفافية التي يتم التعبير عنها في لغة رقيقة سلسة ، كان على تقدير إعجاب كل من الروائي والكاتب المسرحي روبرت سوزنل (١٨٨٠ - ١٩٤٢) ، والناقد الأدبي فالتر بيناين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ، وذلك لعبقريته في تناوله للأصطبار التي يعيشها إنسان عصره أم كتابات روبرت فالزر بعد عام ١٩١٩ - تقريبا يتضح أنها غلب عليها سمات جديدة فنجدها أن الساذجة والتصنع باعتبارهما انعكاسا لداعيته يتحولان إلى إظهار نوع من السلوك الانعكاسي والخيال المبالغ في إلى حد التطرف .

كتب روبرت فالزر ثمان روايات لم يكتب إلاه إلا أربع فقط . بواقع رواية لكل عام ، وقد قلل من عام ١٩١٧ ، بواقع رواية لكل عام ، وقد قلل من خلال هذه الروايات الثلاث التعرض لصور من الجانب

ليعيش في مدينة زيورخ وضواحيها خلال الفترة من ١٨٩٦ إلى ١٩٠٤ ، حيث اشتغل مكرتيرا في أحد المكاتب ثم ساعدا لأحد المختريين وراحدا مدير الشؤون المالية لسياسة عيوض ، ثم موظفا بصنع ماكينات حلاقة ، وأعمال أخرى كثيرة . ورغم كل ذلك فقد كان يراسر خلالها أعمالاً بلاغية ، فظهرت له أول قصائد شعرية له نشرت عام ١٨٩٨ على صفحات مجلة «بوندي» في بيرن ، حيث ساعده في ذلك فديمان ، وبعد ذلك بعام واحد تعرف في ميونخ على الكاتب المسرحي ، والمفصلي ليمبكيند (١٨٢٤ - ١٩١٨) ، وعلى الأديب والقصاصي بيرادام (١٨٦٥ - ١٩١٠) وعلى الأديب والشاعر رونولف الكساندر شرويدر (١٨٧٨ - ١٩٦٢) ، وأخيراً وكان لكل منهم أثره على فالزر بشكل مباشر أو غير مباشر . وخلال الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩١٣ ، عاش فالزر مع شقيقه الرسام كارل فالزر في برلين ، عاش هناك كاتباً حراً حيث كان شقيقه كارل يقوم برسم التصميمات واللوحات الخاصة بكتب روبرت . وكان روبرت فالزر يلقى تشجيعاً من عدد من المثاليين - آنذاك - مثل كاسير وفيلتر وجرها ، كما تصرف على الكثير من الكتب والأدباء أمثال ليرمان وجرها وديلمان . ورغم ذلك فقد كان روبرت فالزر يمانع الكثير من الأزمات الشخصية والفنية الصعبة على نفسه حتى دخلت به إلى الانحلال إلى حرق النسخ الأصلية من رواياته . وكانت هذه الأزمات تأثروا بقوة على فالزر حتى إنها كانت سبباً في أن يعود إلى مهبط رأسه بيل ، حيث عاش في عزلة ، أخذ خلالها يقوم بجولات واسعة النطاق في جبال يورا السويسرية وغير السويسرية ، واعتزلوا من عام ١٩٢٠ انتابه اعتقاد بأنه أصبح ضحل الفكر وأنه لم يعد لديه أي قدرة على التأليف والكتابة فقرر العودة ثانية إلى ممارسة أعمال عائلته حيث عمل موظفاً كما بدأ حياته العملية من قبل ، فاشتغل في بادئ الأمر بأرشيف تابع للمحافظة وأقام في بيرن حتى عام

يعتبر روبرت فالزر أحد كتاب الخط التقليدي الثاني للواقع الأدبي الألمان على الأرض السويسرية ولقد كان التابسون لهذا الخط يعيشون خارج أو على هامش المجتمع ، كانوا يعيشون في مشفى أسطح المنازل وفي البيرومات أو أمام أجهزة الخط الكهربائية ، وعلى الرغم من أنهم - ومنهم روبرت فالزر نفسه - قد ألفوا العديد من الأعمال ، إلا أنهم لم يثثروا إلا القليل منها ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن أعمالهم كانت تلتزم إلى حد ما صدى لدى جمهور القراء . والشرب أن معظمهم لم يحصل على الشهرة إلا بعد وفاتهم ، كانت حياتهم مليئة بالتألم والمرارة والمأساة ، منهم من وصف باخترن مثل أولف فرفلي ، وروبرت فالزر ، الذي نال الشهرة والاهتمام الكبير بعد وفاته ، ومنهم من انتحر مثل الكساندر كسافيرجيرو ، ومنهم من كان يتعاطى المخدرات أو عاش في مستشفيات الأمراض العقلية مثل فريدريش جلانور ، ومنهم من مات وهو في زمان شبيه مثل كارل شام (١٨٩٠ - ١٩١٩) ، هانس سوجتسالر وألين تسونينجر وفيرسترسبيج (١٩٠٦ - ١٩٥٩) . إن روبرت فالزر لا يعتبر أحد كتاب الخط التقليدي الثاني فحسب ، بل يعتبر أهم رائد له حيث نال اهتمام كبيراً عقب وفاته ، بعد أن أمضى المقصود الثلاثة الأخيرة من حياته في مصحة للأمراض العقلية .

ولد روبرت فالزر في ١٨٧٨/١/١٥ في بيل بمحافظة بيرن حيث كان والده يملك متجر ويكسب قوت يومه من صناعة تجليد الكتب . بعد أن اجتاز فالزر المرحلة التعليمية الأساسية في بيل نورل - اعتباراً من عام ١٨٩٢ - أعمالاً كثيرة منها الوظائف المصرفية والوظائف المكتبية ، ثم فالزر أن يصبح محلاً ، ووضع خطة لنفسه يحقق بها هذه الأهداف ، غير أن هذه الخطة بادت بالفشل. انتقل فالزر بعد ذلك تاركاً مهبط رأسه

روبرت فالزر سويسري الجنسية .. ألماني القلم

أحمد كامل عبد الرحيم

عمر نجم

20

محكمة السيد ميم

الشهادة الغائبة ..

وموت الحلم الأخير

وليد مبر

الذي يتعد عن التكلف هو الذي يلتقي في النهاية
« بالواقع الأكثر واقعية من الواقع » ، وذلك عن طريق
الاشياء والرموز المباشرة » (أرتو . مسرح الفرد جاري
ص ٣٨) .

والمرحج « أبو بكر خالد » في مسرحيته الأخيرة
« محكمة السيد ميم » من تأليف « محفوظ عبد الرحمن »
يقدم إلينا هذا الواقع الصعب من خلال رموز ومفردات
مباشرة غاية في السخرية والقسوة مما . إنه يقدم إلينا
« مسرحية للمعدلة » داخل المسرحية نفسها ، ولكن
بالطبع هو لغة المحاكمة ، ولكن هذا المكان لا يتبدى
كالعادة من خلال المفردات التي تتعكس عليها الإضاءة
بشكل أو بآخر ، والتي تمثل طرازاً تقليدياً جامداً
للمكان المسرحي ، بل إنه يتبدى من خلال المكونات
البسيطة (لدورة المياه العامة) بتوسطها قصص دائري
متحرك هو قصص الأنعام ، وتزين حائطها صورة
كاريكاتورية ساخرة لك (سلطان) المزعوم وهو في أنكر
أوضاعه .

المكان هنا يمثل بتعبير كيريلام « اختياراً سيمبولياً
يحمل مجموعة من الدلالات التي تؤكد العالم الافتراضي
للمسرح » (كيريلام . سيمبولوجيا المسرح
والدراما) . والمرحج يسمى .. عن طريق عقد المقارنة
المجازية بين عالمين متضادين أساساً - إلى توليد حس
(الفارقة) التي تدفع المشاهد إلى التساؤل ، وإلى ربط
الدلالات المتقابلة بعضها ببعض ، ومن ثم استنباط
وجه الشبه والتناظر . يقول المخرج في عريضة دعواه
(صدقوني . ما عاد هناك ما يقال . الكل شهد .
ولا أحد غلب سوى الحلم الذي أشتكى أن يكون
مستحيلاً)

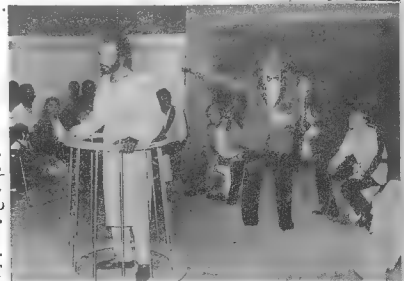
فمن هم هؤلاء الشهود ؟

وما هي شهادتهم ؟

وما هو هذا الحلم المستحيل ؟!

الشهود الرئيسيون في المسرحية هم (صاحب
الشرطة) و (الدفاع) و (المدعي) و (الشاهد) . وكل
منهم قد اشترك بشكل أو بآخر في توجيه (السيد ميم)
والإيعاز إليه ترغيباً أو ترهيباً بقتل (بدر البشير) ، ذلك
الزعيم الشعبي الأثير الذي تلخصت فيه سمات

مخرج الإلهامات الحية في المسرح الطليعي الآن بين
مستويين من مستويات الرؤية الراجيكالية وما :
مستوى الوعي الاجتماعي ، ومستوى الوعي
المسرحي ، حيث تجسد عملية التفاعل والتكامل بين
هذين المستويين حركة العرض كاملة بمكوناتها الرئيسية
الثلاثة : النص - المخرج - الممثل . وتعتمد حركة
العرض على المستوى الأول إلى أسلوب و القمص
السياسي « أو » التعرية السياسية « ساعية بذلك إلى
تثوير وعي المشاهد ، وإثارة مشاعر الرضا والغضب
والتبريد لديه ، بينما تعتمد على المستوى الثالث إلى مجاز
الجزئية المسرحية القديمة مؤصلة بذلك مجموعة جديدة
من التقنيات والوسائل الدرامية المخلفة التي تتمثل في
تضاهي الحركة ، والإضاءة ، والصوت ، والديكور
سعيًا إلى تأسيس شكل فني ودينامي من أشكال
التواصل . لقد رأى « أرتو » ذات يوم أن الإخراج



اليد مبر - ونفيع القيسية السياسية .

(المخلص) ويشل عند كل من هؤلاء الشهود على اختلاف أدوارهم الخيالية في الواقع مطمئن للقرض أو قرينه المثلث المفقود. إن (بدر البشير) بتيمير وبنوع المشهور هو (النموذج الأول) - archetype - الذي يتضمن بهذا من الخلية، وبعدها من الأسطورة، وهو التجسيد الغائب - بذلك - للحلم الأخير الذي تم تصميته تماماً على يد أقرب أتباعه من بعده. أليس هذا بعينه هو ما حدث لتيسيد المسيح على يد يهوذا ١٢؟ نعم - وهو - بهذا الاعتبار - نوع من استخلاصه مكون (الوعي الجماعي)، وإعادة إنتاجه وتخليصه على مستوى آخر بغرض الكشف والتجديد. يلعب (مخلوب) السلطان (و) (القاضي) دوراً تبادلياً في تزييف (الشكل الميدياراطي) للعلاقة بين سلطة التنفيذ و سلطة التشريع، ويلعب الجميع من ناحية أخرى همة المحكمة بأفرادها والكتوب (دورا تكاملياً في تزييف (وهي الجماعة الشعبية) وتفضيل رؤيتها للحقيقة. وسفر الدور الأول من استبعاد السلطة الأولى بالقرار حين يتحكم (مخلوب السلطان) ويقطع لسان (السيد ميم) كيلا يتحكم من إفساد الحقيقة للجماعة الشعبية تحت أي ظرف من الظروف، يبنيا سفر الدور الثاني من نجاح السلطتين معاً في تزييف وهما وتأييدهما من خلال إشباع رغبتها في التنازع والانتقام من (الفصل الملاحق) أو (الأداة الوسيطة) للناقلين الحقيقيين الذين نجحوا نجاحاً منقطع النظير (ضرب المصفورين بحجر واحد). ولا ينجح (السيد ميم) سوى في تعرية رموز السلطة بنوعها أمام بعضها البعض، ولكنه يفشل في (رسالته الحقيقية) التي تمثل في جوهرها (فعل التفكير الوحيد) وهي تعرية تلك الرموز الزائفة أمام الجماهير الغافية التي تلفل خارج أبواب المحاكمة السرية. لقد قطع لسانه، فأصبح عاجزاً عن الإدلاء بالشهادة الوحيدة الصحيحة التي تعيد (للجماعة الشعبية) وضياها، وتصحح رؤيتها، وتوجه غضبها في سبيله العظيم المفقود.

لقد التكلت (مصرحة الدلالة)، وتخلص أبطاماً جميعاً من (الفاعل) و (المفعول به) في آن، وهم يرمضون الآن ألبيس نقيضه أمام عيون الرعية، يرمضون بها علامة العدل المزوم التي تثبت للسلطان صفات القوة والحق، وتثبت لهم أمام السلطان صفات الطاعة والعزم والولاء. وهم يرمضون فيها بينهم كل وس الشراب، ويدورون في حلقة متراشجة الأطراف حول (الصفيحة) (الأداة) التي تختفي في صرخة ملوية ساقطة في قاع الفحص الدائري كما يسقط حجر في الفراغ الممت. حينك تنظم قاعة المحاكمة تماماً، وتتحال ضحكات القاعلين الحقيقيين في شكل هيسيري واضح. لقد تمت الحفلة. تلك الحفلة التي كان أول أدائها (مطرفة القاضي) المصممة، وأخر أدائها (مقص) الجلالة ذو الفكين الطويلين الذي قطع لسان (السيد ميم). - الصفيحة المرزوجة لكل من السلطة وجماعة الناس.

يقدم العرض رؤية تبت في جوهرها على التضاد بين: مصلحة السلطة: مصلحة الجماعة. ولكن هذا التضاد الجوهري لا يتكشف إلا من خلال (التشابه الضدية الآتية):

بدر البشير: السلطة.

قاتل (بدر البشير): السلطة + الجماعة.

ورضع السلطة والجماعة معاً في طرف واحد من أطراف المعادلة يعني هنا أن (فرسالة) تتضمن في تشابهاً بعض آخر غير الصراع للفرق بين الجماعة والمؤسسة: سببا يمل في حقيقته (الملائق الرئيسي) وهي رغبة الجماعة في تحقيق وجودها المشروع وقدرتها على تحقيق هذه الرغبة فضلاً. هذا السبب هو قدرة المؤسسة على تزييف (وهي الجماعة) بحيث تصبح قادرة - عن طريق المتأخرة - على قتل حلمها الأخير (متأثلاً في بدر البشير) دون أن تقع تحت سطوة غضبها أو انتقامها.

لقد نجحت السلطة إذن في أن تجعل من شهادة (السيد ميم) - شهادة غشابة - ودخلت إلى حيلة المحكمة يشاهد أسمى أو شبه أسمى كي يتقيا ما حفظ من أقوال زائفة على دعامات متشعبة.

هنا تنبض واقعية العرض المسرحي على نقل الجوهري البشري للوجود الإنساني، والإشكالية الاجتماعية - التاريخية للإنسان - دون أن تشمل الواقع كله، أو تقدم محاكماته خارجياً ورسمياً (بوينج) شيونيك. الواقعية في الفن. لهذا، من ١٩٢٤)، تنفبذ الأنماط وتردها بين الوفاء والإدعان، بين الندم والاستمرار في التورط، أو بين رغبة الخلاص الفردي ورغبة الخلاص الجماعي، كل هذا يعكس جوهرنا نوجها للوجود الإنساني في لحظة تاريخية ما، وفي مكان ما، وفي إطار ظروف بعينها. كما أن استلاب الجماعة نظراً إلى عدم قدرتها على الثقة في إمكانيةها، ودمام تمسكها باستلهاهم روح (البطل الفرد أو الملمم) في زمن تاريخي متجاوز مرحله (البطولة الفردية أو للمجموعة الفرد) يعكس من ناحية أخرى إشكالية اجتماعية - تاريخية في تزل زائفة في جزء كبير من علاننا ينقسم نوعاً والتحكم والنبات.

والعرض لا يطرح حلاً، ولكنه يفتح أمام المتفرج هذا السؤال: ما العمل؟ ويرتك القوس مفتوحاً للإجابة. إنه يكتفي بإثارة وعي المشاهد، وتحريك أفضلاله، وتعميق إدراكه بالواقع من حوله، ويدع له فرصة المشاركة في تشكيل الحدود الضمنية للزمان والكان مؤكداً بذلك على دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الجماعية.

وتعمل كل المؤثرات الدرامية في العرض (الموسيقى - الديكور - الإضاءة) على إثارة (حس المقارنة) عند المتفرج وتصعيده تدريجياً من خلال تتابع الأحداث وتطورها. هكذا يقدم لنا هذا العرض جدلاً حقيقياً بين عالم الدراما، وعالم الواقع في لغة تأريخية وتعبيرية متميزة تصل إلى أقصى فاعليتها من خلال (المبالغة الساخرة) أو (الكاريكاتيري السياسي) إذا صح التعبير.

وتد تميز وخلص البشري، في دور (القاضي) وده سامي عبد الحليم، في دور (المخلوب) وده منصور محمد في دور (الشاهد)، واتسم أداءه مصغف طلبية، ببعض التوتر والانفعال، أما زين نصار، فقد كان مقنناً في دور (السيد ميم) إلى حد لا بأس به. واستطاع (مدرس الحطاب) (الأحداث الموسيقي) وده زهير مريوق، و (الديكور والملائق) كل في مجاله أن يوظف إمكانياته على بساطتها في توصيل دلالات بعينها إلى المتفرج بما أسهم في إنكائه (عنصر المقارنة) الذي أتبني عليه شكل العرض الدرامي في جانب من جوانبه.

لقد اعتبر خرج العرض كل المتفرجين شهوداً في هذه التجربة، ودعاهم إلى المشاركة في المحاكمة، والإدلاء بالشهادة، وقد كانت تلك شهادت، أتبناها أمامي من أوراق.

فرد المحكمة: الفصل الثالث من الشهادات الثانية؟



لمصر جاحد . وظروف ظالمة تنكر على زوجين هما (بوسي ، محمود ياسين) الحق في أن يجدا شقة يلودان بها بعد يوم شاق وجهود من العمل المحسني ، للمحامية الشابة (هاد - بوسي) وكذا زوجها (علوي - محمود ياسين) - والذي ترك المحاماة كي يشق طريقا مختلفا في مجال طبع ونشر الكتب فإن الفيلم كما رآه الجمهور على الشاشة ، لا يظن المشاهد إلى خضم تلك الأحداث . ولا يعطيها مذاقا الساخن كمشكلة فاضل بسا الكيل وطفح . وحيث صابر الحصول على شقة حلما مستحيلة ومطليا عزيز المثال .

ذلك أن بالقيلم هشرات العواقب والحواجز والتي وضعت دون قصد (ربما) بين الجمهور وبين بطل المشكلة (هاد وعلوي) وهي مشكلات يتبع معظمها من طرفة بناء السيناريو وشكل السرد الفيلمي . والتي اتهم بضايفيل كثيرة ومشوغة . أغلبها يشتت انتباه المخرج في أحسن الأحوال ، ويعطيها لا يخدم الهدف النهائي للفيلم .

وهي أحداث وتفصيل تجعل السياق العام للفيلم بطيئا متمهلا ، يسمح للمخرج أن يفلت من قبضة الشائفة ويسرح بعيدا . . . هير أن الذي يبحث عن الأصل في فيلم (النساء) أنه الفيلم الثامن لمخرجه (تاجيه حبره) . وهي التي عرفها السينما المصرية كمتجبة لا تبذل باعلا في سبيل حشد طاقات فنية جيدة وميزة (كمال الشيخ خرجا نور الشريف وبوسي . . .) والتي لشدت من عسلاهم وظهرهم ليلس (المرافقة والمطافوس) ، وهي اللألام لم يصادفها التراجع للتجاري وأن كانت قد صنعت بدقة وترفع عما تدخره السينما التجارية من مبادئ وإسلاف . وهذا في حد ذاته شيئا يحمي للمتجبة المخرجة ليا بعد . وهي خرجة تظهر لقررات فنية جيدة عندما تريد ذلك . ولعل مشهدي البداية في تقديم كل من عنصرى البطولة (محمود ياسين) ثم (بوسي) ، هما من أكثر المشاهد داخل الفيلم إيجازا وتعبيرا وإرهاصا بما سوف تراه في بقية أجزاء الفيلم .

بعد لقطة تأسيس بالوراميه لاحة وذكية تستعرض فيها الكاميرا طاعا واسعا من مدينة القاهرة - حيث ترى أبراجا شاهقة تجاورها مساكن أخرى تزيمة متواضعة عبر هير تتدلق بين شفتيه مياه كثيرة وكأها جدارا سميك يفصل بين صالون ، تدخل الكاميرا مباشرة ناحية (محمود ياسين) لكي نعرف أنه يعمل بنشر الكتب الجامعية ، وأنه لا يخلق من ذلك أى ربح ؟ . ومع ذلك فهو مستمر في عمله بدأب ويستعمل نشر كتاب (ميتافيزيقا التأمل) ؟! . وهي ملحوظة أخرى نضيفها إلى افتقار المصداقية في تركيب شخصية (علوي) (محمود ياسين) فكيف يراى نشر كتب لا يربح منها ؟ ومن أين له تلك الدار الفاخرة للنشر ؟ ولأن الفيلم لم ينتج في توضيح ذلك فهو يلجأ إلى الخطائية والمباشرة كليا في مشهد رفض (علوي) نشر كتاب لأحد السماسرة رغم أنه أخرج بضمة ألوف من حثيته كانت كافيه لحل كل مشكلات (علوي) التي لم نرها ولم تحسها إلا من خلال الحوار فقط ويأت

حول فيلم النساء

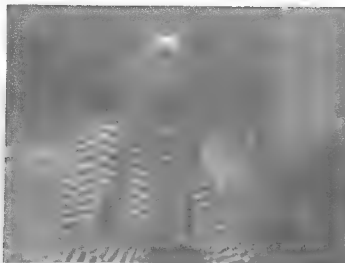
فاضل الأسود

تزداد الحيلة من حولنا تعقيدا وصعوبة ، فتتوه كرواكتنا من ثقل هومها . فيختنق الحب ، وثقوت الإبتسامة ، ويخافى الأمل . ونجسد أنفسنا تدور وتدور مثل ثيران السواقي في طريق بلا نهاية .

حول هذه الفكرة تدور قصة فيلم (النساء) ورغم بساطة الفكرة ، وتكرار طرحها - فهي جوهر العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة - إلا أنها عند (هاد جاد) صاحبة القصة والحوار تأتى مفعمة بالمشاعر ، مشبعة بالأحاسيس .

وإذا كانت مؤلفة القصة السينمائية قد حاولت جعلها أن تقدم مرئية حزينة - في قالب رومانسي -





مشهد تقديم (بوسى) والتصرف عليها من أكثر مشاهد الفيلم رقة وشاعرية وبساطة. حيث تنفق الكاميرا في مستوى أقل كثيراً من مستوى النظر. ثم ويدا ويدا تبدأ المحادثة (هاد - بوسى) في الظهور. وكأنيما ترتفع تدريجياً من أسفل إلى أعلى نحو القمة، حتى تسيطر بجمعهم الواضح على كافة المراتب الأخرى داخل الكادر. وهو من أجل التشبيهاً البلاغية الجميلة التي تستخدم في وصف شخص ما. وتظل الكاميرا تواصل تسجيل مشوار (هاد) داخل المحكمة حيث نراها أدخلت في الهيوط على الدرج ولكن في لحظة متضاومة وهو ما يعنى أنها متواجبة للمشكلات والصعوبات، ولكن دون أن تهاجر تحت ثقلها. فهي ما زالت تبط، ولكنها تواجه الكاميرا وتقدم نحوها بإصرار وهي كناية عن كونها ما زالت قابضة على ناصية الأمور قادرة على التحكم في مصيرها (عدم تلاشيها أو تضالول حجمها) وهي كلها على تهيئة نادر يصيغ بلاغية من تشبيه وكتابة صيفت حتى المستوى التصويري ويشكل جملي على المستوى الصوري والتشكيل مما.

نقص تغزل على الرجل... لكنها مجرد ثلاثج وقع فيها السيناريو (دون قصد) فهو يعنى شيئاً ولكن النتائج العملية تأتى بشئ آخر.

وتبدو قصة (ناديه ونسيمة) صديقي (هاد) كقصص فرعية يراد بها تمييز المجرى العام لقصة (هاد وجولي). لكنها أضالاً حيناً تغلغل في الخفض لأحداثها على الكثير من التفاصيل والجزيئات والأحداث الجانبية، والتي لا يراع فيها الاقتصاد والفكر.

ويبدو للمثل (نجاح الموجي) زوج (نسيمة) كنقطة تلامز داخل الفيلم بإصراره الدائم على استخدام (لازمة) يحميه لا تفسير ولا تبعث على الضحك أو الابتسام، بقدر ما تصيب المخرج بالأسلم والغير ويتعمد بالتأني من أحداث الفيلم لكي يتعامل معه كل الحق، هل يعقل أن يكون (نجاح الموجي) بطريقة الفجوة واستغفاره بطريقة (الطليحين) وأسلوب تفكيره الغريب فزوجاً غريب الجامعة حاصل على لسانتي فلسفة؟ واعتقد أنه أضحى على مجموعة الدامان بالقلم قسراً، جرياً وراء بعض البسمات التي قد تقدم موقف الفيلم أمام الشك. لكنه ظلم حيث إنه لم يرسم له الدور المناسب.

ورغم أن الزيجات الثلاث تعان من مشكلة إيجاد سكن بدرجات متفاوتة. فإن السيناريو يجد حرجاً من تلك الأزمة (نجاح الموجي زوجة) لفظ فهو يحصل على شقة ثلثيك ولا يفسر لنا السيناريو كيف؟ فهل يظن نجاح بعملية الشهر العقارى جدت منه موهناً مرتدياً؟ خصوصاً عندما نجد الفيلم قد أنزل به عقلاً عساراً وجعله وزوجه وأطفاله جثاً صامتة تحت أنقاض العمارة حديثة البناء؟ تأتى قصة (ناديه - ليل) على (والتى قبلت السكن مؤقتاً في منزل أسرة زوجا - ولا يبدو أمامها من سيول في الاستغلال بشقة سوى السفر إلى الخارج (الكويت) وكان يكفى لذلك

ولأن الفيلم لا يريد أن يجعل منها الأذى الضخمة، أو التي تعان من أي تصور. فقد أوقفها السيناريو في سلسلة متتانه من المأزق. فهي مشرولة بالفضايا ويستغفرها عملها بشكل مستمر ودائم يصل إلى حد المبالغة. وإذا اجتمعا (هي وزوجها) في كادر واحد فهو إما للحدث من قشلة في المحصول على الظالم اللامز لفره شقة وإما لتفاديره بأنها أكثر جدية وأولاً نجاحاً منه. وقد نطمح كل ذلك على أنه تكليف لوظة افتداد اللامز والمأوى والخموصية المشتتة في القفل في امتلاك شقة.

ولكننا لا نستطيع أن نتعاطف مع سوك (هاد) الباره والمتضاؤل ثم المدلول في مشهد صيغ في تكوين تشكيل جميل ولا يخلو من المدلول في مشهد صيغ في تكوين تجلس مولية وظهرها لزوجة (علوى) يهيمكة في قرأة أروان أحد الفضايا. يتناجس هو على مائدة الطعام في لحظة جانبية تؤكد معنى الانفصال والتهاد بينها على المستوى الصوري. وعندما يتقدم نسيمة حاملها لطفة - من اللحم في حتى بالغ قلائلاً - أتت في تجلسن هكذا مع بعض منذ ثلاثة أشهر فيكون الرد عازين السبب الضخمة وأقدم أنكم معاك؟ وهي عملية أكثر ما يجب حتى أنها تسمى وأجانباً كزوجية. وعلى الخليل منها بعض الفيلم وزوجه بالجدية والأتاهة الأسرى، والحس الوطئ حيث نعيد يتابع أحداث اختيار أحد قادة منظمة التحرير الفلسطينية. وهو تان تشكيل واحد، سجن فته في لوحة وحيدة ومكررة فهو لا يرى في العالماً إلا وجهه وزوجه (هاد).

ويأى وصفه بواسطة الحوار على لسان زوجته بأنه مسجون في وضع المشورى الفكرى للشعب المصرى... وعنده مثل ومبايعه... لا يمكن أن يتنازل بها... فماذا يعبه إذن؟ ويضيق النظر عن إثيرة الخطائية والمباشرة فهي ليست مطلب أو أوجه

الإشارة لوجزة دون الدخول في العديد من الجزليات المكرة والزائدة، وكأنه لا يكفى أن نرى الظاهرة مثلاً وهي تغلق عطفة في الجي لالة على ذلك السفر لكن الفيلم يتعمداً بلطف على علوى داخل السوق الحرة بالخطار، ثم لضيفة تتأدى على ليل باليكرسون، ثم لحظة لساعة الميكرون ثم ليل علوى تستمع إلى النداء، ثم لضيفة الأرضية في مكتب الاستعلامات، ثم ذهاباً آخرى إلى المكتب طيباً بلفتن لصورة كبيرة لأمر دولة الكويت كل ذلك من أجل أن نطمح بأنها سالت بالقلع للمعلم في الكويت!! أما موسيقى الشاتن حين أبى السمود، فقد كانت عامل انفصال وتعاد من بين الشائقة والجوهري. فهي تصمت حيث يجب عليها أن ترمي أو تعمق أو تشارك. بينما تواصل العزف دون توقف في لحظات كان الأفضل لها أن تغنى وكأنيما صبور ماء جرات جلده - وكانت تكفى جملة موسيقته ما يظن على (لايت موبيل) لكي يترأخد الشخصيات أو بعض المواقف. وحتى لا نضع مجرد عصر مصاحب وكأنيما صادرة من ميكرفون فرح جاور أو مدباح الجيران.

وهي أشياء في جعلها وأن تبدو بسيطة، فإن إحكام السيطرة عليها. استثمارها يعود إلى عمل المخرجة في الختام الأول. وهي التي تعرف بأنها "أثرة" وبذلك على استخدام وتطويع كافة أدوات التأثير الفني لديها وبشكل نابع.

إن أهمية فيلم (النساء) لا تعود إلى كونه فيلماً كتبه امرأة وأخرجته امرأة حتى يصبح كيا يبدو ظاهرياً للعيان (فيلم أنثى) - وهو ما قد نود مناقشته في مرة لاحقة - وهو أيضاً ليس فيلم عن النساء. ولكن نود أن نتميز إلى أنه محاولة صادقة من أصحابه ل طرح قضية مهم قطاعاً واسعاً من الجمهور. وهي علاقة بين الكثير من الترابيات. لكن الترابيات الحسنة لا تكفى وحدها لصناعة فيلم. فمنع بالتناظر عمل أكثر ترويضاً وتجانساً من خرجة محمد الصنبر ولديها الكثير ما يقال ●



وهل لي أن أسأل في أن تنشر روايتي في مجلتيكم
روسي فيستيك؟ إن فكرة الرواية لا تتعارض بأي
طريقة مع ما تنقله مجلتيكم .

«إنها وصف سيكولوجي جريئة . شأب مطرد من
الجامعة ، بروجوازي من حيث خلقته الاجتماعية ،
يعيش في فقر مدقع ، يترز ، مدلوعاً بالبطش
وأضرب بالفتكر ، أن يخلص نفسه من حالته المتيسة
عن طريق ضربة جريئة واحدة . وهو يستسلم للأفكار
الغبية التي يثق أن تنتشر . ويقر الطالب أن يقتل
مراية عجوزاً ، وهي زوجة موظف صغير . . . والمرأة
العجوز غبية ، صماء ، مريضة ، شرهة ، وهي تحصل
على فوائد روتينية ، وهي ذنينة وتدثر حياة شخص
آخر ، أغتها الصغرى التي تعلمها هي رغم أنها تعمل
من أجلها . «إنها لا تنقد في شيء . أي فرض لها في
الحياة ؟ هل هي مفيدة لأى شخص ؟ تلك الأستاذة
تخرج الشباب من طوره . فهو يفسر أن يقتلها
ويسرقها ، لكن يساعد أنه ، التي تعيش في مدينة
إقليمية ، ولكن يخذ أغته ، التي تعيش مع أسرة مالك
عقار ريفي يباعها وصيفة ، تلك المخططات
الشوانية لرأس تلك الأسرة ، تلك المخططات التي
بهذه بتدبيرها ، ولكن يأس دراسه ، ثم يسافر إلى
الأجارج ، وبعد ذلك يكون أما بقية حياته ، حازماً
وصلياً في تحقيق واجبه الإنسان نحو البشرية . الأمر
الذي سوف يعرض من الجريئة ، إن كان يوسع أراءه أن
يسمى جريمة . . . قتل المرأة العجوز ، الصماء ،
الغبية ، الذنينة ، المريضة ، التي ليست لديها فكرة عن
سبب وجوبها على قيد الحياة والتي كان من الممكن أن
تموت بعد ذلك بظهر على آلة حال .

«ورغم أن من المصوبة بكتان تفيد مثل تلك
الجرالم ، أي أنها تتحرك ورامداً دائماً تقريباً دليلاً تا
لفظاً وما إلى ذلك ، ويتوقف الأمر على أقصى حد على
الصدلة التي تكون دائماً - تقريباً - ضد الجرم ، فإنه
ينجح ، بطريقة ترجع بصورة كاملة إلى المصادلة ، في
تفنيذ خطته وبدون صعوبة كبيرة .

لقد تم شهر تقريباً قبل الكتابة الباتية ، ولم يكن
هناك أدراكي ، بل لم يكن أن يوجد أي أثر بيده . فهناك
هناك أيام كامل للسار السيكولوجي للجريمة . فهناك
مشاكل غير قابلة للحل تظهر أمام القائل ، وتبدل قلبه
مشاعر غير متوقفة وغير متظرفة . لقد وقع في بداية
الأمر في مصيدة الحقيقة الإيهية ، والفتان الذي سنده
البشر ، وهو مضطرب إلى التليغ من نفسه ، مضطرب ،
حتى إن إذا كان لابد أن يهلك في السجن ، إلى أن يعود إلى
الناس من جديد . لقد أرقعه الشعور بالمرولة
والانفصال عن البشر وهو الشعور الذي استولى عليه
بمجرد ارتكابه الجريمة . وأخذ قانون الحقيقة والطبيعة
الإنسانية يثخن أرحامه . فالجرم يقر من تلقاء نفسه
أن يقبل العذاب لكفر من جرته . . . رذ على هذا أن
قصص جرحي بأن العقاب الذي يجتده القانون يغيث
الجرم أقل كثيراً ما يظن مغرعو الفتان . ويرجع
ذلك إلى أن الجرم نفسه يحتاج إليه أخلاقياً .

كيف كتب دوستوفسكي رواية الجريمة والعقاب؟

بقلم كاريكين
ترجمة وعرض خليل كلفت



نقدم في الصفحات التالية عرضاً موجزاً
لأربعة فصول من كتاب «إعادة قراءة
لدوستوفسكي أو «قراءة جديدة
لدوستوفسكي» مؤلفه كاريكين .

وترجع أهمية هذه الفصول الأربعة من الكتاب المذكور
إلى أن المؤلف يبالغ فيها العملية الإبداعية ذاتها ، أي
الطريقة المحددة التي ألف دوستوفسكي من خلالها
أعماله ، وتكونت تطيقى بعدد : الجريمة والعقاب ،
التي بعدها المؤلف راعاه وواقع دوستوفسكي . ويضع
المؤلف أمام أعيننا ثلاثة مستويات لتصور
دوستوفسكي للجريمة والعقاب ، أو أنه بالأحرى
يضع إلى جانب المستوى الذي يعرف الجميع مستويين
آخرين ، إلى جانب الشكل النهائي أي الرواية
الطبيعية يصبح المؤلف شكلها الأرق أو الجني ،

ويتمثل في رسالة كتبها دوستوفسكي إلى كاتكوف
هزرت الجملة التي نشرت الرواية لأول مرة على
حطفت ، وفي تلك الرسالة بين الراوي العظم فكرة
وعظمة روايته . أما الشكل الوسيط الذي يتطور
الشكل الجيني من خلاله إلى الشكل النهائي يتمثل
في المذكرات الخاصة بالرواية ويدرس
فيها دوستوفسكي مختلف أحداث وخصيات
وتقنيات ولغاصيل ودلائل الرواية التي كان يمتزم
كتبتها أي الجريمة والعقاب ، وقد اهتمت من مذكرات
مائلة في كتابة روايات أخرى ، الأخرى كرامازوف على
سبيل المثال .

ولا جدال في أن الدراسة التطبيقية لعملية الإبداع
ذاتها عم جهور القراء كما عم الكتاب أنفسهم
وبالأخص شياهم ، وعلى هذا نستعرض في هذا
الأربعة من الكتاب المذكور مع التركيز على نقاط
عديدة . ويبدأ المؤلف بمناقشة كما يلي :

من الغريب أننا في أغلب الأحيان نعرف من أعمال
الذين أكثر ما نعرف من مبدعها . وعلى سبيل المثال
فنحن نعرف دون كيخوته أفضل كما نعرف
سرفانتيس ، وهاملت أفضل من شكسبير ،
وراسكو لتيوف أفضل من دوستوفسكي . وقد
يقول كالي : ولكن هذا ليس غريباً أبداً ، إن هذا
وحده هو الطبيعي ، لكن هل هو حقاً كذلك ؟
والواقع أنه دون أن نعرف الذين المنفرد من أجل
أعمال الفن من جانب مؤلفها - الكائنات البشرية
ذات الآلام البشرية - لا يمكننا أن نأمل في أن نفهم تماماً
الأعمال ذاتها . وترجع العملية الإبداعية أن إمكانيات
الإنسان غير قابلة حقا للاستنفاد ، ولكن المبدع أكثر
واقعية ، وأقوى دلاله ، وأوفر حيلة من أي عمل من
أعماله .

وعندما ننظر إلى العالم الرحب والعدد الهائل من
الخصيات ، الذين أبدعها دوستوفسكي ، لا نملك
إلا أن نمجيب كيف استطاع شخص واحد أن ينتج كل
ذلك في تلاق للذي القصير لحياة الإنسان ، ولأسيما
شخص لم تكن الحياة بالنسبة له فراها من الورد .
وتتمثل المعجزة الكبرى في الإبداع الفني في واقع أن
«غير العادي» يولد من «العادي» ، وأن «التقليد»
يخرج من «غير التقليد» ، ولا يمكن لهذا أن يكون شيئاً
خلفاً لهذا بشكل جوهر العملية الإبداعية . وأفضل
برهان على هذا تقدمه مذكرات دوستوفسكي الخاصة
برواية الجريمة والعقاب .

وكما هو معروف ، أحرق دوستوفسكي نسخة كاملة
- تقريباً - من الجريمة والعقاب (ومن حسن الحظ أنها
لم تضر بكاملها) . ولا تزال الدوايق الكامنة وراء هذا
التصرف غير واضحة تماماً .

في سبتمبر (أيلول) ١٨٦٥ ، كتب دوستوفسكي
رسالة إلى م . م . كاتكوف ، غرر دوستوفسكي
(ولم يبق سوى مسودة من هذه الرسالة) :

وهكذا يمكن وصف الجريمة والعقاب ، كما تصورها
دوستويسكي في سبتمبر (أيلول) ١٨٦٥ ، في إطار
النقاط الست التالية التي لا تغطي ، بطبيعة الحال ،
الحبكة بأسرها .

نمود و تفهیم

٦ - الحبكة جرى تصويرها على أنها اعتراف يُدلى به مجرم .
في النسخة الأخيرة (المشورة) تعرضت هذه النقاط الست لتغييرات جوهرية :

١ - الدوافع وراء جريمة (راسكو نيكوف)
تتضمن على الجنون بتأليرون الذي يمجبه خدادع النفس
حول والأهداف النبيلة .

٢ - هناك ضحايا أعرون بالإضالة إلى المراهبة
العوضو ؛ وهم يشملون ليزاليتا التي كانت خيول وأم
راسكو نيكوف ، وميكوكا الذي نجا بشي النفس من
الاضلال الشاقة ؛ وفي أحلامه يرى راسكو نيكوف
العالم بأسره سيك .

٣ - تفتى الحبكة فترة تمتد حوالي عامين وعندئذ يبدو أنها تمتد إلى أعماق اللاهية .

٤ - الاحتراف بالجريمة ، والتسليم عليها ،
والتكفير عنها ، لا تجرى في الوقت نفسه : يمتد
راسكو نيكوف في اليوم الحادى عشر بعد الجريمة لكنه
لا يندم عليها إلا بعد ذلك بثمانية عشر شهرا .

٥ - المجرم الثائب لا يجد طريقته إلى التكفير في الحال .

٦ - السرور مكتوب بضمير الغائب .

في النسخة الأخيرة، المنشورة، هناك - أيضاً -
 مقال واسكو نيكوف وقصة عائلة ماريلانوف .
 والموضوع الذي يبقى دون تغيير، والذي هو أساسي
 في الكتاب بأسره، هو «الشعور بالهزلة والانفصال
 عن البشر والذي ... أرهقه» . لكن شيئاً واحداً
 جلياً : التصور المكيك للرواية حلّ غلّه تصوراً جديداً
 (يصفري) معه يهيئها الشكل الجديد والخطبة
 الجديدة) .

هذه التغيرات في المحتوى تعديلات جوهرية في الشكل، من أهمها التخلي عن رواية الاعتراف لصالح رواية يسردها المؤلف، ومنها السطر الأخير في الرواية، ومنها البناء المعقد الذي أصبح محتوماً وأصبح يحتم بدوره حساباً وإعداداً بالغى الدقة لعمار قبي بالغ التعقيد والروعة والخصوبة.

والآن ... لقد حدث تحول في الدوافع ، لبدلاً من
 راسكو ليكون الشيء يرتكب الجريمة (وسيلة ناجحة)
 يدافع لإنقاذ أمه وأخته ويحبك (لم تحقيق واجبه)
 لإنسان نحو البشرية في بقية حياته) ... أهداف
 قد تبيّن! أصبح لراسكو ليكون ... الذي هو
 في المثل الأول مؤلف الخلق الذي يقيم البشر إلى
 فتبين ودفع لهم فكرة إلى أنصافها هي الفتل الجاهلي
 لصالح نابليون ما أو أعر ، وراسكو ليكون شخص
 «سودون من فكرة شخص» (والكسرة لكسرة ،
 كبريول من فكرة الشخص) أو كما يقول هو نفسه :
 وإن مشاريح استحوذت على قلماً ، ورويتها تتحقق
 أصبحت هدف حياة ، هنا يقدم داسكو ليكون مفهوم
 والجريمة (الظاهرة) ... أصبح لراسكو ليكون
 التي يستحوذ عليه تصور نفس المئات إلى نابليون: عند
 ورواية ويحلّ لتصور الأولى أن تنضج العقيدة عند
 الضرورة في بقاء ، حتى باقتل الجائحة . وتسترى
 في هذا الشاب ، يحكم طيشه ويحكم غلبته
 الاجتماعية البائسة ، الجريمة في أن يكون نابليون ، أن
 أن تنضج العقيدة ، لإنقاذ نفسه وأسرته والإنسانية
 فاجية ... وهذا الهدف الظالم بينه والوسائل والنتائج
 التي تقوم بدورها بكشف والهدف الحقيقي ، الذي يوجهه
 خدام النفس ...

ليس من المدهش، إذن، أن توجد دوستي يفسكي يعمل في التشريع الرئيسي للرؤية (بهدف إزالة أشكال صدم اليقون، فيها يتعلق بنواجع الجبرية) في الوقت نفسه، الذي كان يحاول فيه أن يقر ما إذا كان ينبغي أن يكون السود يفسكي المتكلم أم يفسكي الغائب. وقد اختار الأخير، وألغى الشكل الاعتراف من غط الذات.

بعد ذلك نقرا «لكنّ تقريراً .. عن؟» ولن؟؟ غلب دوستوفسكي هذه الكلمات ، لأنه لا بد أن يكون قد أدرك أنه كان من المستحيل لقاتل أن يتقلب إلى كاتب بصيلات من جريحته في اليوم الرابع بعد الحادث (في النسخة والمنشورة نجد راسكو ليكوف لا يزال في ذلك الحين يريد نالذ الرصي في اليوم الرابع).

كسان عمل راسكو ليكوف ، حسب خطة دوستوفسكي المبكرة ، أن يصبح «كاتب اختزال» لنفسه : وهنا تنتهي القصة وتبدأ اليوميات .

غير أنه سرعان ما تغيّرت الخطة ، وأصبحت القصة معقولة ظاهرياً : «سوف أروي كل شيء في المحكمة . سوف أسيّله كله . وأنا أكتب لنفسى ، لكن ليقرأه الآخرون أيضاً ، كل قصص ، إذا شاموا . وهذا اعتراف ، اعتراف كامل - سأربح منه صدري ولن أكتسب أي شيء» . وهذا يمكن جسمانياً وسيكولوجياً ، على حدّ سواء ، لكن هل يمكن أن يقوم بالاعتراف بمثل هذه السرعة بعد القتل ؟

عندئذ قرّر المؤلف أن تكون القصة «تقريراً في شكل يوميات» .

لكنّ بعد ذلك يتصف صفحة :

«خطة جديدة

لصّة جرم

مكت ثمانية أحوام

(لكنّ نخطّط بمسألة منها) »

هذه خطة أكثر واقعية . و«ثمانية أحوام» ليست واقعية أصلياً ، فهي المدة التي حكم بها بالبينج حيل راسكو ليكوف . ولأنّ القاتل يبدأ فصلاً جديداً في حياته ، فمن الطبيعي أن يستدعي أحداث الماضي .

غير أن الخطة الجديدة فرحت بصعوبات بعينها ، لأنها طرحت السؤال حول معنى الحياة الجديدة التي وجدها راسكو ليكوف . كان هذا سؤالاً طبيعياً يمكن طرحه حيث إن وقت كتابة الاعتراف كان قد تمّ منه . مع ذلك كان على الاعتراف ذاته أن يعي ، لكن ليس طويلاً . ففي الصفحة التالية نقرا :

«خطة أخرى

القصة يسردا المؤلف ، وهو شخص لا يرى لكنه كلّ المعرفة ولا يترك البطل حتى لادنية واحدة . وهكذا تلب دوستوفسكي ، في بداية الأمر ، دور «كاتب الاختزال» .

بعد صفحات قليلة نجد وصفاً أكثر تفصيلاً للخطة الجديدة :

«أريد أنظر في كافة المسائل في هذه الرواية . غير أن الحكمة يجب أن تصحب بحيث تكون القصة يسردا المؤلف وليس البطل . وإذا كان ينبغي أن تكون اعترافاً ، فلا بد من توضيح كل شيء بصورة مطلقة . ويجب أن تكون كل لحظة في القصة واضحة بصورة كاملة .



«وملاحظة - إذا كانت اعترافاً ، فلا بد أنها ستكون في بعض الأجزاء مفتعلة وسيكون من الصعب تصور لماذا كتبت .

ولكن من ناحية المؤلف . هناك حاجة إلى قدر هائل من السذاجة والصراحة . يجب أن يكون المؤلف كلّ المعرفة وتجاهل أن يقدّم إلى القارئ فرداً من أفراد الجبل الجديد .

وكيفدا . . . من المسيرة المشطوبة ، «ليكنّ تقريراً . . . عن؟» ولن؟؟ تنتهي دوستوفسكي إلى إدراك وأنه سيكون من الصعب تصوّر لماذا كتبت . وبهمة وإعادة النظر في كافة المسائل» وثّث إلى المؤلف نفسه .

يمكن هذا التغيير في الخطة صراعاً بين الدوافع : لقد رغب دوستوفسكي في بيع راسكو ليكوف ، في أن يكشف الكائن الإنساني فيه ، في أن يمتص حياة جديدة ، وكان يدرك - في الوقت ذاته - الصعوبات المتصلة بتحقيق هذه الرغبة . ولأنه هو ذاته مرّ بهذه الصعوبات ، فقد كان قادراً على الدخول في أعماق مشاعر بطله بصورة كاملة .

والواقع أن قصّة حويل بطل تقتضي تقصيص المؤلف لتخصيص ذلك البطل ، غير أن قصّة بربوا البطل تحتاج إلى التخصيص الكامل من جانب المؤلفات . وفي إعداده للرواية التي جرى تخطيطها أصلاً على أساس أنها اعتراف توصّل دوستوفسكي إلى فهم أعمق الدوافع الحقيقية وراء جريمة راسكو ليكوف ، وأدّى به هذا الفهم إلى رفض شكل الاعتراف لروايته . . . التي احتفظت ، مع ذلك ، ببعض عناصر اعتراف .

[ربنا نجد قليل أن دوستوفسكي رغب في بيع راسكو ليكوف وإلى اكتشاف الكائن الإنساني وفي منحه حياة جديدة]

وتنتهي الرواية بفكرة العملية الطويلة والصعبة للملاد الجديد القبل لراسكو ليكوف .

[فما الذي رثه ، ورثه معه سونيا ، إلى الحياة ؟ يجب دوستوفسكي :] .

«الحب ردهما إلى الحياة ، وكان قلب كل منهما يحمل بتابع إلى ما لها من الحياة لقلب الآخر» .

وفي المذكرات نقرا : «ملاحظة - : السطر الأخير للرواية : (غامضة هي الطرق التي يصل بها الله إلى الإنسان) .» .

أن السطر الأخير في النسخة الأخيرة ، المنشورة ، يختلف من هذا السطر . ولدينا هنا مثال ممتاز عن كيف يمكن لفنان أن ينتصر على التصورات التي كونها في وقت سابق . ورفض هذا السطر ليس مسألة صعبة في متابعة الاتجاه الدنيى حتى النهاية بقدر ما هو تغيير من صراع بين التصورات المتعارضة التي كانت تحرق الكاتب .

[وننتقل الآن إلى النقطة الأخيرة . بقول المؤلف]

يسرهم تحليلاً للصرعة والعقاب والمذكرات الخاصة بهذه الرواية على نطلان الأدباء الخاص بالعظيمة والأواحية ، والشبهة بالسير في أثناء النوم ، للعملية التي أبدع دوستوفسكي عن طريقها رواياته .

ويكن القول : إن دوستوفسكي كان واحداً من أكثر الكتاب تضيقاً عقلياً ، كان كاتباً يبيح حبكة رواياته بأقصى العناية والدقة . وعندما نقول هذا فإننا لا نقول بأن طريقة من شأن دور حسنة كفتان .

ومن ناحية بناء الحكمة يمكن أن نقارن الجريمة والعقاب بالكوميديا الإلهية التي طوّق لها ذاتي نظرية للمعنى الرباعي للشعر - المباشر ، والمجازي ، والأخلاقي ، والمتمثل - . وهي النظرية التي كان قد طبعها من قبل في العيد . ويتمثل المعنى المباشر للقصيدة - في تصوير ما بعد الحياة ، والمجازي - في تكررة العقاب ، والأخلاقي - في إدانة الشرّ والأشادة بالخير ، والمتمثل - في تمجيد حبه ليبارتيس (وهو الحب الذي لا يملأ في القصيدة) وتمجيد الله ، الذي هو الحب الذي يحرك الشمس والنجوم .

وفي تطوير المسوآت المتعددة للمعنى وفي بناء الحكمة بمثابة ، ذهب دوستوفسكي إلى ما هو أبعد كثيراً من ذاتي . لقد عرف دوستوفسكي جيداً ذلك القانون من قوانين الفن الذي ينبغي والمقا لا ينبغي للقارئ من أن يكشفه بنفسه ، وأن يبشده وكأنه سره هو .

والواقع أن دوستوفسكي ، الصوي المزعوم ، كان أكثر الكتاب عقلانية . ومن ناحية اللذة والإحكام يمكن مقارنة تجاربه في الفن بتجاربه في العلم ، في حين يمكن ملاحظة القوة العاطفية في كتابته بذلك التي في الموسيقى .



عالم السبنا من مختلف الدول العربية .
فمن الباحثين العرب يشارك كل من :
الدين الصايغ مدير التلفزيون المصري ،
عبد الكريم فايزوس : ناقد تونسي ، محمد
الجزائري رئيس تحرير مجلة «شؤون»
المصرية ، عبد الرحمن تيجلي : ناقد
سينمائي تونسي ، حسان أبو غنيم مدير
تلفزيون السبنا بالأردن ، حنان مفلحات
الناقد السينمائي الأردني ، محمد سيد :
ناقد سينمائي لبناني ، وقيس الزبيدي
المخرج السوري .

يتألف المؤتمر ، عبر لقاءاته باليونان ،
أربعة أبحاث . البحث الأول يقدمه
الناقد الأول حنان مفلحات بعنوان
«السينما المرئي وتغلبا التكنولوجيا»
والأديولوجيا ، حيث يتطرق فيه للوضع
التقني لسينما العربية ، ويرى أن
المسائل المتعلقة بالثقافة السينمائية ليست
فرعية حل الأخطاء ، وهي مستعصية
الجواب . غير أن المرافقة تكمن في أن
السينمائي المرئي يجد نفسه جبراً ضمن
الوضع الراهن على البحث من حوله
التقنية بفسره ، في مواجهته تخلف
الاستبداديات وتغلب الجبروتات في
استخدامها ، في مواجهته جبن المتصني
وغبن الدولة وبسطة الامكانيات المخطئة

والباحث يعرض بالندوس - بعد
ذلك للاجتماعات الفكرية التي شهدتها
السينما العربية ، وبخاصة في مرحلة
الصحف ، وتغلب ظاهرة التقييم
السلبى النقدي .
ويختم على هذا البحث الدكتور يحيى
عزس .

البحث الثاني يقدمه كمال وزى الناقد
السينمائي المصري بعنوان «ارتباط نشوء
السينما العربية بحركة الشعر العربي» ،
حيث يربط بين نشأة السينما العربية ونشوء
١٩١٩ بقيادة محمد زامل ، مشيراً
بالتصورية إلى الدلالة الوظيفية لأشياء
طلعت حرب لاستديو مصر . ومن ثم
يعرض البحث للأثر والتأثير المتبادلين بين
تطور صناعة السينما من أبنية التقنية
ومن أبنية الفكرية وبين تطور الحركة
السينمائية الوظيفية ، عبر محطات رئيسية
مثل الحرب العالمية الثانية ثم ثورة ٥٢



إعداد حلمي سالم

حوارات التعدد المصري

على الرغم من كل ما يمكن أن يقال —
وما يمكن أن يقال كثير نفل مصر ، كواقع
سياسي وقانوني ، مختلفة اختلافاً كبيراً من
كثير من البلاد العربية ، إذا ما نظرنا
للأمر — بالطبع — في نسبيته لأن

الافتتاح — ولو الصابر — لميكائلا
السياسة الفكرية هذه الأيام ، سيوجد
والها حلالاً يلائم حوارات كبرى تدور
في ساحاتها ، على صفحات الجرائد
والمجلات ، في الكتب ، في المنتديات ،
في الشارع والمقاهل .
الحوار الكبير الأول هو الذي يدور
حول « تطبيق الشريعة الإسلامية » ،
والحوار الكبير الثاني هو ما يدور حول
« المخرج من المأزق الراهن » ، والحوار
الكبير الثالث هو ما يدور حول « الجبهة
الوطنية » .

ويصرف النظر عما يحمله به هذه
الحوارات من اتجاهات وأراء ، فقلت
أما ليس لها حساسة عليا حساسية :
سواء كانت حساسة تجاه الدين ، أو تجاه
السلطة ، أو تجاهها معا في آن .
والحوار في كل قضية من هذه القضايا
الثلاث ، يظل — يظل — في بعض الأحيان —
ما لا يمكن أن الممكن قوله منذ سنوات
قليلة ، وما لا يمكن أن يقال في كثير من
الاجتماعات العربية .

هناك تفسيرات عديدة ومختلفة هذه
الحالة من الحوار المرهق .
على أن التفسير الأشمل هو الذي
يرجع الأمر كله إلى طبيعة المجتمع
المصري نفسه بأسره ، طبيعة يتشبه
الداخلية المصرية والمعملة في آن ، إلى
هذا التراث التاريخي الطويل من الفكر
والفكر والتعدد ، منها سيطرت عليه —
لفترة — شعور الرأي الواحد .
إن هذه الحوارات الكبرى تثبت حقيقة
واحدة : هي أن هذا المجتمع أعظم من
سطحه الباطني ، وأوسع من أن يحدده
بإيديولوجية والنسب .

رحيل فؤاد حداد :

مسحراتي شعر المامية المصري

هو ، حقاً ، بالمصريان للثلاث سامم
بالدور الأهم في إيقاظ شعر المامية
المصري من وقود الزجل والمطافير
الفاكية أو الاجتماعية ، إلى وصعده
الشعر الحديث .

هذا هو فؤاد حداد الذي رحل فجأة
يوم الجمعة لخامس في معهد القلب
بمباية ، إثر نوبة قلبية ، عن عمر يناهز
الستين عاماً ، قضي معظم حياته ينعت
للشعر الباطني المصري طبعاً يتخلل به من
الأشعار والأدوار والترانيم ، إلى تجربة التي
(فكرية وفنية) الترواجية مع الانطلاق الفني
خطها الشعر النضج ، فيما عرف بتجربة
والشعر الحرة ، منذ أواخر الأربعينات
وأوائل الخمسينات .

على أن فؤاد حداد ترك في حبه
وصريخه من الأجيال اللاحقة — فوق
ما تقدم — فلولين كبيرين تمزج بها ،
واعتزل ، بين غيره من الرواد :

الغرام الأول هو والشعور الموسيقي ،
العازمة التي كانت تفتك — ويمكن بها —
من استعجاب قصص طاعة موسيقية في
الآلة العنصر الشعرى .

والغرام الثاني هو والدلال القنوي ،
للهف والظلال ، الذي مكث — ولكن
به — من كثرة الامكانيات الملمعة في
ولادة ومفردة المامية لمصرية .

وقد كشف حداد طبعين الغرامين
الكبيرين أن شعر المامية أغنى وأعمق
وأرقص من أن يكون مجرد فكرة وسياسية
زاعمة وحيدة .

سأولاً للشاعر الذي قال :
والأرض يتكلم حربي ومن وطن
دعول قدس فلسطين
أصلك ميم وأصلك طينة



أول متحف قومي / للاثار بيورسعيد

يجري الآن الإعداد لافتتاح متحف
قومي للاثار بطنين بيورسعيد ، ويقسم
المتحف بمجموعة من الاثار تشمل مختلف
العصور ، ويتكون من طابقين وحديقة
كبيرة لغرض الاثار التي تتحمل عروال
التعري .

والمتحف مزود بأجهزة عرض حديثة ،
وأساليب إضاءة متطورة ، بالإضافة إلى
مجموعة من الدوائر التلفزيونية ، وأجهزة
إظهار عدد الحريق وأسرة .

ويتم اختيار القطع الأثرية ونقلها
للمتحف الجديد فريق عمل مكون من
مصريين والمحيط وبعض الأثريين .

الجدير بالذكر أن مدينة بيورسعيد
كانت تضم متحفاً للآثار المصرية القديمة
عند إنشاء حدوا ١٩٦٧ .



الهوية القومية في السينما العربية

تنظم جمعية نقاد السينما المصرية
بالتصام مع مجامعة الأمم المتحدة
(لانتخابات العربية البنية) مؤتمرات
سينمائية تحت عنوان « الهوية القومية في
السينما العربية » ، يوصي الأرياء
والحسب « حلاً » وبعد ذلك في الحامسة
سنة ، بمركز الفن للإعلام ، خلف
مسرح البالون بالعجيزة .

يشارك في أعمال هذا المؤتمر — على
مدى اليومين — أكثر من خمسين بحثاً في



والقطاع العام في السبب، وحق السبب التي رافقت فيها بد الدولة من الاتحادي السببالي ليركز للقطاع الخاص والتجار والمهنيين، وما صاحب ذلك من نقص الرأسمال - من الزيادة الانهيار إلى التدهور السببالي من تأثير الجهد من فشل السببالي المهنيين والدرب.

وعقب على البحث على أبو شاشي .

البحث الثالث يقدمه الناقد المصري سمير فردي بعنوان « السببالي والدولة في الوطن العربي »، ويحاول فيه الملائمة بينها عبر جوار أربعة من : الرقابة على الأفرام - تنظيم صناعة السببالي - نشر المعرفة السببالية - الانتاج والتوزيع والفرش .

وعقب على البحث سيد ياسين .

البحث الرابع يقدمه الناقد والمخرج هاشم الصلبي بعنوان « الحرية الفردية في السببالي العربية »، إذ يؤكد فيه على الملائمة التباعدية بينها، على أساس أن الاهتمام بالتميز من الحرية الفردية، لا يأتي نتيجة لحرية في التعبير عن الواقع الدوس لفظ ، بل قد ما يأتي نتيجة لما يفرضه هذا الأخير نفسه .

وعقب على البحث محمد سبور .

جدير بالذكر أن هذه الأبحاث معدة ضمن مشروع « دور الأبحاث والفنون العربية باعتبارها عوامل راحة وترويح عن الوطن العربي »، الذي ينظمه قسم الدراسات العربية البديلة ، التابع لجامعة الأمم المتحدة (ودمار طوكيو) .

نضمن المشروع دراسات مماثلة في الصادرة والأبحاث ■



مهرجانات

إن الخطأ الذي ارتكب تقع فيه دائماً .. عندما يتحسس شخص لفكرة ما .. تتصلل مندوي الحساس إلى المشوطين ويبدون تعجبهم أو إيمانهم أو حتى دهشة ليبدأ في تفليد الفكرة . وتجد أنفسنا أمام سلسلة من الأخطاء تتوالى دائماً .. على حسب اسم مصر وسحبنا الدولة .

هذا ما حدث في المهرجان الدولي للأفنية على مسرح الصوت والضوء الذي انتهى بكارثة .. مسألة خلعت اسم مصر .. وهي بترية من كل هذا . وجدت أيضاً عام ١٩٧٧ عندما أقيم مهرجان الإسكندرية الدولي الأول للأفنية في شاطئ اسكندرية بجديدة

الإسكندرية .. ولكن بصورة أضعف ما حدث في مهرجان الصوت والضوء . وجدت أيضاً عندما تكونت خاتمة الحزب : إقامة مهرجان دولي للأفنية عام ٧٢ - ٧٣ .. لا أكثر يتبعه فيد أن أمن من المهرجان عن طريق منظمة « فيدوف » .. وأرسلت للتصليبين أهتمامهم إلى اللجنة المختصة .. أعلنت الملائمة لإنهاء المهرجان ١١

لقد قابلت أرماتود موريون نائب رئيس الاتحاد الدولي لتنظيم المهرجانات الدولية للأفنية الخفيفة ، فيدوف ، عندما حضر إلى القاهرة عام ١٩٧٧ مندوباً عن المنظمة الخفيفة مهرجان المهرجان الإسكندرية الدولي الأول للأفنية .. ودلر بيتا حدثت حول المهرجان .. قال : « إن مصر حديثة من إنفاذ مثل هذه المهرجانات .. ولابد من حدوث أخطاء .. وأعلم أن تلامذا في المهرجان كالأثر .. ثم قرأت له بعد ذلك كلمة من المهرجان تفرشنا أن كلمة « فيدوف » التي تصغر من المنظمة الدولية .. لسنا فيها أن مهرجان الإسكندرية الأول للأفنية سوف يكون - دون شك - واحداً من أعظم الأحداث في حقول المهرجانات الخفيفة .. ومن الأهمية الكبرى أن إقامة هذا المهرجان في أفريقيا سوف يكون أول حفلة لتصرف هذه الثقافة وتوسيعها وأغلبها وتوسيعها إلى باقي أنحاء العالم . وقال أرماتود أن الاتحاد العام قرر قبول حفلة مصر في سبباليه ١٩٧٢ .. لأن لفته في مصر لا حدودها .

ولم يذكر أرماتود في مقالته أي اعتناء وقت في المهرجان على أمل أن تلامذا في فترة الثانية . ولم يعلم أرماتود أنه كان المهرجان الأول الأخير ١١ ولم يعلم أبداً كانت مجرد فكرة تحسنت لها الفكرة الإقليمية لمساحة - ومجموعة الإسكندرية .. ولم تتكرر ١١ ولنا تحسنت على العالم بشارتات زائفة .. وأتينا لسنا جادين في تحمل مسؤولية ما نقوله .

وبعد مرور ١٣ عاماً .. حضر أرماتود مندوباً عن المنظمة الخفيفة أعمال مهرجان الصوت والضوء الدولي للأفنية الخفيفة ، وكنت أظن أن لا يخفى حتى لا يتأخذه المهرجان الثانية وبعد مرور ١٣ عاماً - للهازل والفضائح التي لا يمكن أن تحدث في أي بلد في العالم . لقد يكرى الرجل إيمان الناس وكأنه للسول من هذه المهرجانات .. بالإضافة أن مصر هي التي كانت تكرر وليس أرماتود . ولقد قرأت أيضاً في أثير إلى أعضائه للمنظمة « ٥٦ دولة » يفرغهم من الانتعاش في أي مهرجان يقام في مصر ١١ ولا أخرى -

طبعاً - ماذا سيكتب في مجلة « فيدوف » هذه المرة .. ومصر بترية من كل هذا . وأدري - أيضاً - ماذا سيحول الضيوف الأجانب عندما يحضرون إلى بلاتهم .. سوف يشهدون بمصر في صحتهم عن طريق أفلام غير لائمين ، وليس لهم شهرة فنية ذات قيمة .

لقد أتيت في فرصة مشاهدة أحد أكبر المهرجانات الدولية للأفنية الخفيفة .. عندما نظمت دعوى من أوليمبياد الأفنية الخفيفة في أثينا عام ١٩٧٧ .. بصفتي عضواً في لجنة التحكم . وممازالت أفكر تفاصيل المهرجان حتى الآن . كل شيء كان حكماً تنظيماً . نهاية الضيوف ، تسهيلات للصحافة وولات الأيدي والتأثيرين ، جمع أجهزة للدولة كلها مستعدة لتكون في خدمة المهرجان .

أقيم للمهرجان بإستاد حضرة مائة ألف متفرج . الخفيفة السببالية أكثر من رائعة . الأوركسترا ملئت بموسيقى عواهد ثانية ومرتبة لكل شأن . ضيوف الشرف من أشهر النجوم أمثال ديميس روسوس ، وليكي .. كذلك أشهر الفرق العالمية الصغرى في العالم . المسرح .. كل الزعم من كبره السببالي . لقد قدر لي من الأعداء التقى الجيد . لسنا أخرج كل شيء كل ما هو موجود في المهرجان بإيالي السبع .

ولم يكن هناك مشاكل أو أخطاء ، ولم أن عدد الدول المشاركة في المهرجان ٥٠ دولة .. بالإضافة إلى ضيوف الشرف من الفنانين والفقرى المساحة . لقد حقق المهرجان أهدافه الفنية والمالية . دعم في رفع المستوى الفني والفناني بين الفنانين ، وتنمية الصوت والفنانية الاجتماعية والثقافية بين دول الدول المشاركة . وساهم أيضاً في تنجيع السياسة الدبلوماسية . وساهم في إسماع ١٠٠ ألف متفرج طوال أسبوع كامل .. وحقن من وراء ذلك مكاسب مادية طيبة جداً .

هذا يخرج من المهرجانات الدولية التي تنشر بلاطها .. ولا حيل للمقارنة بين مثل هذه المهرجانات وذلك التي تتبناها لتصر - في سمعتها .

إننا نطالب بالتخليق مع كل من نسب إلى الأمانة إلى سمعة مصر .. وأن نضع إقطة إلى مهرجان دولي باسم مصر إلا أن كان تحت إشراف وزارة الثقافة . إن هذه القضية مستقلة سنوات ومجهود كبير نزيل آثارها الصغرى .. وهو الذي الحقني لوزارة الثقافة .

جلال فؤاد



الأسرى يقيمون المماريس

ظهرت حديثاً في الأسواق العلمية الثالثة من رواية « الأسرى يقيمون المماريس » للأديب فؤاد حجازي .

هي عمل فني بالأحداث ، تحول فيها المؤلف أن يصور لنا فترة من أشد ثورات الجيش القسري إضطراباً وأحلفها والمخات و الدراما و الحية ، من خلال سيرة الذاتية كاسير في حرب بوسيو ١٩٦٧

وموضوع الرواية يمسد الصراع العنيف بين العدو والأسرى المصريين الذين وقعوا في الأسر بسبب الإصباح والتشرد في صحراء سيناء . حيث يصور كيف أصبح هؤلاء الأسرى - رغم كل معاناتهم من ألوان التعذيب والبش - خلق في مصر في قلب معسكر الأسر .

لقد تمكن هؤلاء الأسرى ، بكافة الطرق والأساليب ، من الحصول على الأوراق والأفلام ، ليصنعوا مجلة أسبوعية تناولت نشر الموضوعات العلمية والتحليلات السياسية رغم أذى العدو . كما أشكروا فرقة التمثيل والموسيقى ، وقدموا أوبريت و ليلة مصرية و عروضها أكثر من عشرين مرة .

وعلى الرغم من أن الامكانيات المتاحة كانت ضعيفة وبذلتها (حلب الصليح والحطب) إلا أنهم استطاعوا أن يصيروا من حضارة شعب عمرها سبعة آلاف عام ■

عصام حيد الله



معرض الفنان صفيوت عباس

بمحل القلب هم الديو وسيريه بين الناس ، بعضها يوزن ثمة بينه بين دنان الحرات وأسلت الطريق ، يتراكم عليه الرمال فلا يجد من نفسه إلا هذا الأكل الشارب ، النائم ، ويهضمت تدخل شوكه الحب قلبه تعذبه تكو وتو رله فضية



من روايتها أرياساً خيالية . والثريب حلاً .. أصبح لأحد عدوية شمية كبيرة !!

شجعت هذه الواقعة أصحاب رموس الأموال على إنتاج ميدان إنتاج الأنيقة لتطويق الأرباح .. ولم يكن هؤلاء الناس أي حيلة للترويج للموسيقى .. لا يهتمون بها ، مساكين المستوي الفني بلسر ما يهتمهم الربيع السريع .. وقهرت أسماء كثيرة أخرى بالأضالة إلى عدوية مثل حل موسى ، والأسمر ، ويهر أبو جريشة ، وعبد الاستكتران .. الخ . وأصبح حال التكاثر بشكل مخوف في تنبئه ما لا في السنوات الأخيرة نتيجة تراجع هذا المستوى ..

وقد ساعدت الظروف الاجتماعية على انتشار المستوى الخاطئ من الأفان ، بعد أن انتقلت القوة الغرائبية إلى أيدي ما لا يهتم مسألة المستوى بلسر ما يهتم التسلية ..

وفي نفس الوقت نجحت شركات أخرى إلى إنتاج الأنيقة القليلة للمبدعين المروءين أمثال عبد الحليم ، ووردة ، وفريدة الأطرش ، وفابريو ، وعبد الحميد ، وعمل الجبار ، وغيرهم كذلك استغلت بعض الشركات التكاثر الشباب على الأفان الفرية ، وأفرشت السوق بكمثال منها ..

والجيب حلاً .. عندما دخل القطاع العام مجال إنتاج الأنيقة لم يكن له دور في رفع المستوى الوحدانية المبررة . انضمت هذه الشركات الوحدانية بحق استغلال أفان لم تكتف ، والتسجيلات الإذاعية للفران الكريم وأفان بعض الغيتن والمغنيات . وحل هذا الاحتكار مكاسب رعية !!

والواقع أن كلاً من القطاع العام الخاص .. في مجال إنتاج الكاسيت .. كان هدفها تحقيق الأرباح بصرف النظر عن دور كل منها في رفع مستوى الأنيقة وانتشارها فالفلسفة التجارية بهت لا صلة لها بأهداف فنية أو فورية

ورغم دخول القديس كاسيت حياتنا منذ وقت قريب ، إلا أن السرقة الكاسيت مازالت .. وسنظل نراهم الانتشار .. وتشكل خطورة كبيرة بالنسبة إلى فكرة الإزاحة بمستوى التذوق الفني في مجتمعاتنا ..

ومع ذلك لم تنتبه هذه الخطورة .. بينما كان من الممكن استغلال هذه الوسيلة لإحلال الانتاج الجيد محل الانتاج الخاطئ . وعاروبة الانتاج الخاطئ ليس بالقوانين بقدر ما هو بتوفير الانتاج الجيد في الأسواق ..

يكون في صورة الجارزة وإمسا في صورة التشابيه بين البياتسو والأوركسترا .. ويجب أن تكون الموسيقى التي يترنحها كل منها متصلة للأخرى ..

الكونشرتو من ثلاثة أجزاء . الجزء الأول يستغرق نصف المدة المحددة لجزء الكونشرتو . يبدأ بتمهيد قريبه من آلات الكونشرتو على يمين في طياته التحدي والقوة . ويدخل البيانو الحلية ويقلل الزوال فيكرز اللحن باستعراض السريع الذي يشتمل على موضوعين أخذ تشابيكوفسكي أحدهما من أغنية شبيهة . ويقوم الأوركسترا بالجزء الأكبر من التفاعل مع كل العناصر السابقة بما فيها لحن التقدمة . وعند بلوغ الشدوة يدخل البيانو ليمزج تقاسيم (كازانسكي) .. وهي في صورة حوار بين الأوركسترا والبيانو تنهي إلى الشخص ..

الجزء الثاني يسيطر الحركة يبدأ باستعراض لحن لطيف في صيغ متوعدة مختلفة ، إلى أن ينتهي بصيغة في منتهى الإسراع وديستريوتو .. من يعود من بعد إلى القسم الأول الغنائي البهجة ليختتم به موسيقا هذا الجزء ..

والجزء الثالث والأخير لحن مستعار من الرقص الشعبي . ويذكر اللحن أنه معاصر في تونوج البروق والمواعظ والأوركسترا يمسرف السحن وتكراراته .. بينما يتناول البيانو عزف الأجزاء الاستغرافية في بريق عظيم ..



رسالة للكاسيت

في كل مجال من مجالات الفنون المختلفة ، توجد لغالباً على جانب كبير من الأهمية موائمة الإنتاج للمعالجة والتعبئة التي تعطيها اليوم في مجال الموسيقى .. هي قضية شريفة الكاسيت ..

نحن نعرف أن الكاسيت بدأ في الانتشار منذ سنوات قليلة عندما رفعت الأذاعة تقديم أفان أحد عدوية بسبب مستواها الفني الخاطئ وعارضة الكلمات . واستغلت إحدى شركات إنتاج الكاسيت هذا الموقف ، واتبعت الخاتية . وحسقت



مؤثر للموسيقا .. لماذا ؟

صرح تليب الموسيقين أحد لؤاد حسن أن ثقافة الموسيقين ستعود العام القادم لمعد مؤثر موسيقي كبير ، فالثقة ما وصل إلى حال الموسيقى والغناء في مصر وبسبب البهجة بها ..

التأثير الذي يتركه في ألمان يحتاج منها إلى إعادة نظر .. لكن الأسر لا يحتاج إلى عدد مؤثرات وإلقاء الخبط والكلمات وإصدار توجيهات . لقد سبق أن هذنت الدولة مؤثرات موسيقيا في الثلاثينات فالثقة القديس الموسيقية .. وسفر المؤثر شخصيات بارزة في عالم الموسيقى سواء من الخارج أو من الداخل وسعد عنه توصيات مطبوعة في كتاب كبير الحجم . وفي الستينات هذنت وزارة الثقافة المؤثر الموسيقي الثاني .. وسعدت به أيضاً توصيات عملاً بجلدات . ولنا مطبوعة الحال من هؤلاء التوصيات . ولنا بحاجته إلى مؤثرات ثقافية ومزيد من التوصيات . إن كل ما نحتاج إليه الآن هو إعادة النظر في هذا الكم من التوصيات ووضعها موضع التنفيذ . فإذا ما تم تشكيل لجنة من وزارة الثقافة ، والثقافة ووزارة الأعمال .. للنظر في التوصيات السابقة واتخاذ إجراءات تنفيذية .. تستطيع بذلك أن تسير في الاتجاه السليم ..

كونشرتو رقم ١

كتبه بين نوفمبر وديسمبر من عام ١٩٧٤ ..

كان في تيه إهداه لروبتشيان عزائف البيانو المعلق .. ثم عدل من ذلك لاختلاف وجهي النظر بها ..

رأى تشابيكوفسكي وهو من أصحاب العديدة الر ومائكة الغنائية أن يكون الكونشرتو بمثابة الصراع بين البيانو والأوركسترا ليبرز بذلك مهارة العزف الجيد على هذه الآلة .. ومهارة التوزيع من الجانب الأوركسترا ..

رأى روبيتشيان وهو من أصحاب الكلاسيكية ، أن الكونشرتو لا يلزم أن

ويقله موقف ويستوهبه وجه . ومن هؤلاء يكون الفنان .. حياً قللاً مقلداً ، والتي كما يقول تومستوي ، هو إحدى وسائل الاتصال بين البشر . وجب الفنان لفكرته أو قضيه أو حبيته هو سر قلقه وحبرته ونزومه إلى الكفن والمحاولة والتعبير الذي يؤدي إلى التواصل بينه وبين الآخرين مقلداً مقلط وحدهم ويستمر في كبتهم هذا التلب المظلم تحت جليل الأيام وتراب مها . ومن هؤلاء الفنانين الذين يحرصون على إقلاق رجبوك أمام لوحاتهم الفنان وصوت عيسى ، الذي يقيم معرضه بآلة البيانو الفخارية حتى ١٧ نوفمبر الحال . وهو لا يبعد إلى ارتداد مسرح الحكمة ولا إلى خاطبة الطفل لأن الحكمة لا تنفي وجد الحب .. والمثل هو سر باعتبار قلبه ، فراه يلع مباشرة إلى قلبنا نافذاً إلى في رقة وسهولة ويسر مصوراً وجوهاً بشرية تباين انفعالاتها على وتختلف ملابها بشكل يخبري يعتمد على حرية اختيار اللون والتقاليد للمعالجة والتفاعل الساحة . أمريكا إكرانه مباشرة على سطح الوجوه ويعتمد في تصاويره الزينة على استخدام (السين) بطريقة تتيح له سرعة التنفيذ للاحقة تتدفق مشاهير الموائمة . ولذا كان هذا المعرض قد غلب عليه استخدام الألوان المائية فإن لوحات التصوير الزيتي جلبت قدراً أكبر من التعبير والتميز كبراً ونقداً . وقد أتت استخدام السين للنانا في صفوت عيسى ، عناصر عامة كثيراً ما نجح في اقتلاع فرشاة الحرفين ، وهي عناصر الصفوف القوية والمناظر الإنسانية التي تلمسها في هذه الشخصيات السريالية أو تلك البروة التي بالكاد تكتشف هويتها السوداء المظلمة مذكرة إلى شخص ما في مكان ما .. ولحظة صدق التفتها من إنتاج الحياة المثل انتفاخ الغواص لؤلؤه لفرود من أعشاب البحر وصغوره ، ولؤلؤه تدخل قلبك وتخرج ■

محمد حلمي حامد

كتبه بين نوفمبر وديسمبر من عام ١٩٧٤ ..

كان في تيه إهداه لروبتشيان عزائف البيانو المعلق .. ثم عدل من ذلك لاختلاف وجهي النظر بها ..

رأى تشابيكوفسكي وهو من أصحاب العديدة الر ومائكة الغنائية أن يكون الكونشرتو بمثابة الصراع بين البيانو والأوركسترا ليبرز بذلك مهارة العزف الجيد على هذه الآلة .. ومهارة التوزيع من الجانب الأوركسترا ..

رأى روبيتشيان وهو من أصحاب الكلاسيكية ، أن الكونشرتو لا يلزم أن



كان للصيريين القدماء ، عادات ، وتقاليدها وأعراف اجتماعية مستقرة ترسبت في نفوسهم فأصبحت جزءاً من تكوينهم الحضارى ، وقد تراكمت هذه العادات والتقاليد والأعراف عبر زمامهم من خلال تغليبها المستمرة : أولاً بالمل الأمل والقدرة الصالحة ، وثانياً بإجتهاد المستهين منهم ومكشاهيتهم في استنباط أشكال متطورة للسلوكيات العامة بين الأفراد والمدين :

يقول آل .. وهو من أشهر حكماء الأسرة السابعة عشرة :
« إذا أردت أن تصلح بين الشخصامين ، فأحسن إظهار الألفاظ التي تلقاها عن مسامعهم ، فإن الخطاب الجيد يميل قلوب الناس إليه فيقبلونه قبولاً حسناً ويعملون به ، وإذا طهر الصديق قلبه من الشرور ، حسنت أفعاله ، وانفتح بها أصدقاؤه ، وأصبح بذلك يأمن من تقدمه إياه ، فحذار من فقد صداقة الحلال » .

ويقول الوزير « بنح حب » ناصحاً ابنه :
« أتبع قلبك (أى رموك) مامت حيا ، ولا تفعل أكثر مما يقبل لك ، ولا تنقض من الوقت الذي تبيع فيه قلبك ، ولا تشغل نفسك بوسيا يلير ما يتطلبه بيتك » . ثم يقول كذلك : « إذا كنت حاثياً فكُن شليفاً حيناً تسمع كلام الظلم ، ولا تنس إله قبل أن يسلب بقله ، وبغير من قول ما جاء من أجله .. وإياها لفصيله يزدان بها القلب أن يستع شفقاً » .

ثم يقول أيضاً :
« إذا كنت عابداً تحبب الأوامر للشباب فابحث نفسك من كل سافلة حسنة حتى تستمر أوامرك ثابتة لا غيار عليها ، إن الحق جبل وبهية خالدة ، ولم يتزعج من مكانه منذ خلق ، لأن القلب يزل حين يمشي بقوائمه ، وقد ذهب المصائب بالشرية ، ولكن الحق لا يذهب بقل يكت ويحيى » .



من كتاب : الحياة الاجتماعية في مصر القديمة تأليف د. م. قلندرز تترى ترجمة حسن محمد جعفر عبد المنعم عبد الحليم ص ٢٠٠ فجر الصدين : تأليف جيسس هنرى ريبستد ء ترجمة د. سليم حسن ص ١٤٩ - ١٥٠

و (الموابية) مما يفترض بداهة التعليق العاطفي المباشر على حديث قريب . حاول الصديق أن يعرض هذا النص ينوع من الاختصار المكثف ، ولكن لم ينبج في ذلك تماماً . وثقت قصيدته (شهادة عاجلة) على عمل إيمري فاشي يندد به ، ويدين قاعليه . إن فترة من الوقت ، وقليلاً من التمثل الوطني لهذا الحدث ، ومحاولة تضمينه في رؤية شعرية أكثر حساسية ورعافة ، وأكثر شمولاً وخصوصية أيضاً يكتفيان لكتبة قصيدة أكثر إضاءة وكشفاً للموقف الإنساني والثوري لشاعر من شعراء الحرية والحب والمساواة . ونحن في انتظار هذه القصيدة أيها الصديق .

● الرسالة الثالثة من الصديق الشاعر « بهاء الدين رمضان السيد » (ساحل طهطا) ، وهو شاعر وأحد بحت ، تتم لغته الشعرية عن إحاطة لا بأس بها بتطلعات فن الشعر من حيث : الصورة ، والوزن ، والتركيب ، والتناغم ، والروية . والصديق يسأل : « أين أكون في عالم الشعر ؟ ، هذا العالم الذي لا تحده حدود جغرافية أو طبيعية . هل تسحق كتابتي الألفاظ ؟ وملا يمكن أن يوجه إليها من قويم وقد ؟ بل أيها الصديق . أنت شاعر لا غش فيه . وقصيدتك (مدينة اغراب) تثنى بهذا الحسن النافع ، والبصيرة ، والحساسية التي ينتعج كل فن فنان أميل . هناك هتات بسيطة عليك أن تتخلص منها : - هناك (الحشو) الذي يظلل في الروع تجه وتلاشه . هناك التبرة العالية من (الخطاب) . أيضاً بعض التقريرية المألوفة . فما عدا تلك الخفات فأتت أهل للكتابة الشعرية ، وأهل للاستمرار فيها . قليلاً من التمرس ، والدورية ، وتعمق التجربة الحياتية والوجدانية ، وسوف تكتب - بعد ذلك - شاعراً جيداً ومطناً .

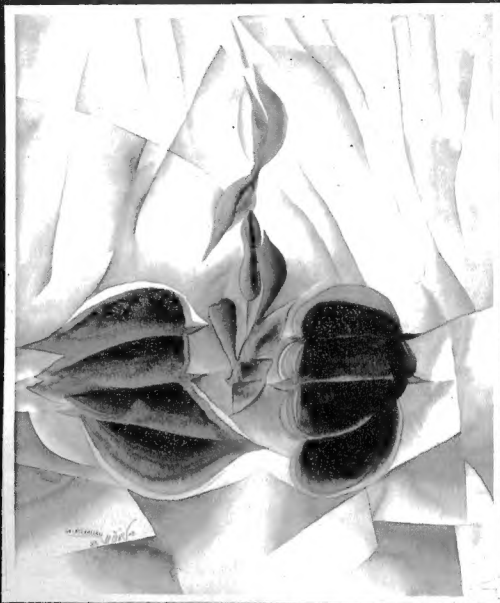
● الرسالة الرابعة والأخيرة من الصديق « ميلاد سوريس ميخائيل » (القاهرة) . والصديق ميلاد سوريس ، يكتب (الشعر الممودي) أو - بالأصح - يحاول كتابته ، وهو يكتو حياً ، وينهض حياً . ولم يزل في حاجة إلى دراسة كافية للعروض ، وللإيقاع الشعري بوجه عام ، كما أن عليه أن يتدخل من (قصيدة) المناسبات . فقد مضى زمانها بلا رجعة . عليه أيضاً - ما دام يكتب شعراً عمودياً - ألا يخرج في البيت الواحد بين (تعليلين) حيث أن قصيدته قد نبثا من بحررين يتيمان إلى (البحر الصافية) في الشعر العربي وهما (الكامل) و (التندرك) . في انتظار أعمال أخرى أيها الصديق .

انصرو وليس آخراً فلان والقاهرة : فتع صديدها لكل الأصدقاء ، وفي انتظار المزيد والمزيد من آراء القراء والمبدعين ، وأفكارهم ، وأعمالهم ●

● الرسالة الأولى في هذا العدد من الصديق القاص محمد أرفق الغطاطي ، « وقد أرفق الصديق قصائده قصة بعنوان « جفاه الأمل واحة المال » وهي قصة كتبها الكاتب - فيما يقول - منذ أربع سنوات مضت . والقصة تحكى في ثلاث صفحات عن صراع شاب فقير الحال يعمل (سباًكا) مع ظروفه القاسية التي تحول بينه وبين استئجار سكن مناسب لزوجة الشاب التي أنجبت له في سنوات الزواج الأولى ثلاثة أولاد . وتمثل هذه الظروف القاسية في « جفاه الأمل » من ناحية ، وفي « فرص السكب للمدى » من ناحية أخرى . ويتوالى أحداث القصة القصيرة في (أسلوب ميلودرامي)

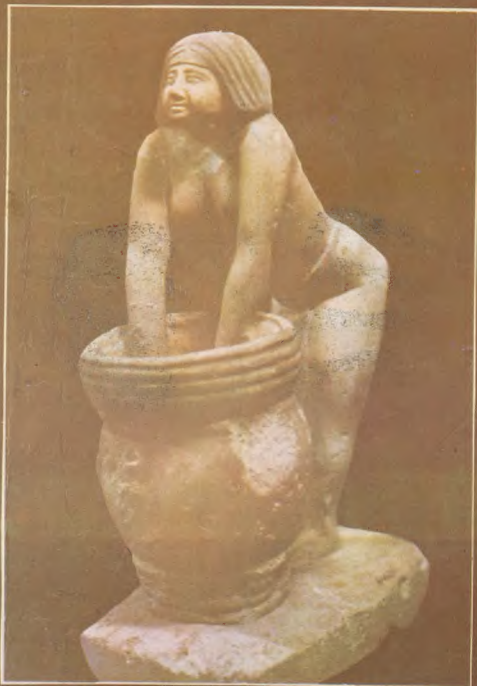
سريع الإيقاع يذكرنا من حيث (الحكبة) و (طبيعة) الخلف ، بأفلام السينما المصرية التقليدية التي تعتمد (المبالغة) العاطفية والانتعالية - عموداً لها ، كما أن المراكز الرئيسة لقصة الصديق يتمثل في هذا النوع من (السرد التقريري) الذي يقرب من (الملخص) أو (شرح الفكرة الرئيسة) التي تعتبر بدورها مادة خاماً للإبداع السينمائي . ويعرض النطر عن ملاحظتنا المختصرة السابقة حول لغة القصة أو أسلوبه ، فإن عملاً كهذا تشابهك فيه الشخصيات والأحداث والأماكن ، ويعد فيه الزمن امتداداً ، لا يدل أن تتناول في حدثه أو رواية ، ولا غش في ذلك المقام قصة قصيرة ، كما أن اختصاره واختزاله بالشكل الذي جأ إليه الصديق القاص يفسر بشكله ومضمونه معاً . والقصة القصيرة في أساسها فن يقوم على التناص لحظة معينة في الزمن وتشرعها ، وتقدمها في رؤية مكثفة . إنه فن اللغة المعقدة . فن عاقل لا يجهل التنوع والتفرع وسبك القوالب المتعددة الأشكال والتوسيات . كلمة أخيرة ننسب بها في أذن الصديق « وفي الحلقى أيها الصديق يمكن أن يقدم بتوصيل (الحشو) الضيق أو حتى (الأضاحي) للفكرة ، دون أن يقع في دائرة الوضغ والأثرية ، أي في دائرة المباشرة والتقدم . إن هدفه وليس هافاً . واع في تلقائيه لا موجه في دالة سيره . هذا هو الدرس الأول الذي تعلمناه على يد الفنانين الكبار في عالم المعاصر . شكراً للصديق محمد فهمي الغطاطي ، وفي انتظار أعمال قصصية أخرى أكثر إبداعاً وأكثر نضجاً .

● الرسالة الثانية من الصديق الشاعر و محمد محمد السيناوي (شبراخيت - البحيرة) . وقد أرفق الصديق برسالة قصيدة بعنوان « القمر الأسود يتدل من جبل الموت » ، والقصيدة كتبت في الشاعر - البريتريزى الحديث - بياض مولوي ، وهي قصيدة جيدة لولا طيل من التقريرية والمباشرة يطغى على سطحها . وقد يكون هذا بطبيعا يحكم (التعليل)



القاهرة تدعوك إلى
معرض الفنان عدلى رزق الله • مائيات ٨٥ • بقاعة إختاشون • مجمع الفنل • ١٠ شارع المعهد
السويسرى • الزمالك • يستمر المعرض حتى ١٣ نوفمبر • ويشتمل على ٤٥ لوحة مائية مقسمة إلى ثلاثة
مجموعات :

- المجموعة الأولى « البيت » وتتكون مفرداتها من « التخلّة / الأم فى الحضانة المفقودة - البيت »
- المجموعة الثانية : « شهادات الغضب » وهى محاولة للتعبير عن الغضب الداخلى الرافض للانحطاط
- المجموعة الثالثة : « الوردة / القوقع / المرأة » وهى استمرار وتكثيف لعالم عودنا الفنان على أنه موضوع أثر
وحوى ، بالنسبة لموقفه من الحياة • ويضيف الفنان إلى هذه المجموعات الثلاثة ، المستنسخات الفنية ، حيث يرى
« الفن ضرورة » لحياة تقاوم الاحباط •



تمثال من الدولة القديمة